Das Geistermotiv in den schottisch-englischen Volksballaden.

Ein Beitrag zur Geschichte der Volksdichtung.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Marburg

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

vorgelegt von

Konrad Ehrke

aus Friedrichshagen.

Marburg a. L. 1914.

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig.

Von der philosophischen Fakultät als Dissertation angenommen
am 6. Juli 1913.

Berichterstatter: Professor Dr. Viëtor.

Meiner lieben Mutter!

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

A. Analytischer Teil.

I. Sweet William's Ghost 9
Einflußsphäre der Ballade 16
II. The Unquiet Grave 20
Einflußsphäre der Ballade 33
III. Fair Margaret and Sweet William 36
Einflußsphäre (David Mallet, Margaret's Ghost) 53
IV. The Cruel Mother 56
V. The Wife of Usher's Well 60
VI. Proud Lady Margaret 63
VII. Willie's Fatal Visit 70
VIII. James Harris 74
IX. The Knight's Ghost 77
X. The Suffolk Miracle 79
XI. The Twa Sisters (Binnorie) 81

B. Synthetischer Teil.

I. Die Geisterwelt bei Kelten, Skandinaviern und Schotten 87
II. Heidnisch-germanische und christlich-katholische Weltanschauung in den schottischen Geisterballaden 101
III. Stil und Komposition in den Geisterballaden 107
IV. Was trägt die Untersuchung zur Lösung der allgemeinen Balladenprobleme bei? 112

Literaturverzeichnis.

F. J. Child, The English and Scottish Popular Ballads, 5 Bde, Boston und New York 1882—1898.

A. Brandl, Englische Volkspoesie. Pauls Grundriß. 1. Aufl. II, 1 837 ff.

J. A. Lundell, Skandinavische Volkspoesie. Pauls Grundriß. 2. Aufl. II, 1 1135 ff.

W. Wundt, Elemente der Völkerpsychologie. 2. Aufl. Leipzig 1913.

K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. 4. Aufl. Leipzig 1909.

O. Böckel, Psychologie der Volksdichtung. Leipzig 1906.

E. Wechßler, Begriff und Wesen des Volksliedes. Marburg 1913.

O. Schell, Das Volkslied. Handbücher zur Volkskunde. Bd. 3. Leipzig 1908.

E. Mogk, Mythologie. Pauls Grundriß. 2. Aufl. III 230 ff.

W. P. Ker, On the History of the Ballads 1100—1500 = Proceedings of the British Academy (1909/10) S. 179—205.

T. F. Henderson, The Ballad in Literature. Cambridge 1912.

Fr. B. Gummere, Ballads. Cambr. History of Lit. Bd. 2 (1908). S. 395—418.

Fr. B. Gummere, The Popular Ballad. London 1907.

A. Lang, The Ballads: Scottish and English. Chambers' Cyclop. Bd. 1 (1901). S. 520—541.

Talvj, Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen. Leipzig 1840.

Th. Percy, Reliques of Ancient English Poetry (1765), ed. Everyman's Library (Ernest Rhys), 2 Bde. 2. Aufl. 1910.

S. Grundtvig, Danmarks Gamle Folkeviser. 5 Bde. 1853—1890.

Rosa Warrens, Germanische Volkslieder der Vorzeit. Bd. 1: Schwedische Volkslieder. Leipzig 1857. — Bd. 2: Dänische Volkslieder. Hamburg 1858. — Bd. 3: Schottische Volkslieder. Hamburg 1861. — Bd. 4: Norwegische usw. Volkslieder. Hamburg 1866.

C. Thürnau, Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. = Palaestra 55 (1906).

S. Bugge, The Home of the Eddic Poems, translated by W. H. Schofield. London 1899.

F. Görbing, Die Elfen in den englischen und schottischen Balladen. Diss. Halle 1899.

W. Jaehde, Religion, Schicksalsglaube, Vorahnungen, Träume, Geister und Rätsel in den englisch-schottischen Volksballaden. Diss. Halle 1905.

G. Rüdiger, Zauber und Aberglauben in den englisch-schottischen Volksballaden. Diss. Halle 1907.

P. Schütte, Die Liebe in den englisch-schottischen Volksballaden. Diss. Halle 1906.

G. Baldow, Ehe und Familie in den englisch-schottischen Volksballaden. Diss. Halle 1908.

A. Wirth, Untersuchungen über formelhafte und typische Elemente in der englisch-schottischen Volksballade. Diss. Halle 1897.

F. Fehr, Die formelhaften Elemente in den alten englischen Balladen. (I. Teil: Wortformeln, II. Teil nicht erschienen.) Baseler Diss. Zossen bei Berlin 1900.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556025_0007

Einleitung.

In Sagen und Märchen, Volksliedern und Balladen besitzen die Nationen einen Schatz von unermeßlichem Reichtum, der manches Stück uralten Erbgutes birgt. Seit etwa einem Jahrhundert bemüht sich die Wissenschaft mit zunehmendem Eifer und Erfolg, diese Schätze zu heben und in ihrem alten Glanze erstrahlen zu lassen. Und die aufgewandte Mühe scheint belohnt zu werden, denn sichtlich beginnt besonders das Volkslied auch jetzt wieder auf weitere Kreise seine alte Zauberkraft auszuüben, mit der der Stoff einst unsere germanischen Vorfahren fesselte. Ja, noch über die germanische Vorzeit hinaus hören wir gewiß in manchem unserer Märchen und Lieder schwach, unscheinbar und oft unverstanden die Lebensweisheit unserer arischen Urväter, der Indogermanen, nachklingen. Ihre Lebensphilosophie und Weltanschauung fand in Mythologie und Sage, Märchen und Lied ihren Ausdruck. So sagt Wilhelm Scherer von der Dichtung der Arier[1]: „Ihre Poesie, voll von sinnlichen Elementen, anschaulich, bilderreich, enthielt die Keime einer zusammenhängenden Weltanschauung, die Keime der Wissenschaft"; und weiter unten (S. 7): „Sehr mannigfaltig aber sind schon früh die poetischen Gattungen, in denen sich Weltkenntnis und Lebenserfahrung entfalten".

Die noch bis auf unsere Tage im Aberglauben, in Volksliedern, Märchen und vielen andern verborgenen Quellen erhaltenen Bruchstücke beweisen die ungewöhnliche Lebenskraft jener Gedanken, die durch die Jahrhunderte allen widrigen Schicksalen Trotz geboten haben. Es ist ja das eigentümliche Los dieser Stoffe, daß sie, nur selten in bestimmten Formen durch schriftliche Fixierung festgehalten, zu einer unaufhörlich sich fortwebenden Wanderung verurteilt sind von Mund zu Mund, von Geschlecht zu Geschlecht, von Stamm zu Stamm. Bald hier, bald dort blühen sie von neuem zu üppiger Blüte auf, um wieder zu verwelken. Aber die Früchte lassen sich abermals auf den Wogen der Völkerschicksale weitertragen, keimen und vergehen wieder und streuen neuen Samen. Natürlich ist manches Körnchen, das zwischen die Steine fällt, sofort dem Untergang geweiht, anderes verkümmert im Keim auf unfruchtbarem Boden. Nur Bruchstücke sind es, die wir schließlich von dem gewaltigen

[1]) Geschichte der deutschen Literatur, 9. Aufl. Berlin 1902, S. 6.

Ganzen in allen von der arischen Rasse bevölkerten Ländern wiederfinden. „Eine lange Kette von Dichtungen wand sich einst durch die ganze alte nordische Welt, deren nun zerbrochene Glieder über alle jene Gegenden zerstreut liegen", sagt Talvj in ihrem geistvollen Buche[1]), und man darf es wohl wagen, dieses in seiner Schlichtheit wunderbar klare Bild mit gleicher Berechtigung auch auf die Gesamtheit der germanischen Stämme anzuwenden.

Wie aus dem Titel hervorgeht, beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf ein kleines Gebiet der Volkskunde, die Volksballade, und hier wieder auf die schottisch-englische Geisterballade; die Sagen und Märchen mußten so gut wie unberücksichtigt bleiben. Doch spiegelt sich hier wie dort stets in gleicher Weise das Weltbild und die Weltanschauung unserer Vorfahren wieder; nur die Formen für diesen geistigen Gehalt sind verschieden: hier Lied, dort Sage und Märchen; verschieden auch in bezug auf ihr Alter. Während Sage und Märchen noch weit in vorchristliche Jahrhunderte hinaufreichen, hat sich die poetische Form der Ballade erst im Verlaufe des Mittelalters herausgebildet. Frühere Entwicklungsstufen und Liedformen sind für die schottisch englischen Balladen nicht anzunehmen. Metrisches Prinzip ist nirgends mehr der alte germanische Stabreim, sondern stets der Endreim. Der Stabreim findet sich nur, wie auch noch in der heutigen englischen und deutschen Sprache, in koordinierten und subordinierten Wortformeln.[2]) Robin Hood and the Potter (Child Nr. 121; III 108 ff.) ist vielleicht das einzige Beispiel, wo er neben dem Endreim auch zum Aufbau der Verse verwandt zu sein scheint (vgl. Wirth a. a. O. S. 43). Dieser Fall ordnet sich aber ohne jede Schwierigkeit ein in die zur Zeit Langlands allgemein herrschende Vorliebe für die alte allitterierende Langzeile.

Wir werden also die Ausbildung der Balladenform etwa in das 12. Jahrhundert zu setzen haben. In Skandinavien mag sie schon etwas früher erfolgt sein. Im übrigen gelten auch hier dieselben Kriterien.[3]) Die ältesten Zeugnisse für das Vorhandensein der Balladen finden sich in England im Piers Plowman, also erst

---

[1]) a. a. O. S. 144.

[2]) (Subst. + Subst., Adj. + Adj., Verb. + Verb.; Epitheton, Apposition usw.; vgl. Fehr a. a. O.).

[3]) La poésie primitive suédoise et scandinave, en général, reposait, comme l'islandaise, sur la quantité; la ballade (= vise) repose au contraire sur l'accent; la première était allitterée, celle-ci rime et possède le refrain, que l'autre ne connaissait pas (Gaston Paris im Journal des Savants 1898 S. 390, Rezension von L. Pineau, Les Vieux Chants Populaires Scandinaves 1898).

in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Es heißt dort: 'Rimes of Robin Hood and Randolph, earl of Chester'.[1])

Unberechtigt scheint es mir, den „Gesang Knuts", ein Fragment von vier Versen, das von einem englischen Chronisten vermutlich im 12. Jahrhundert aufgezeichnet wurde, als ältestes direktes Zeugnis für die Balladendichtung auf britischem Boden auszugeben, wie z. B. Gummere es tut. Die überlieferten vier Verse lauten[2]):

Merie sungen the muneches binnen Ely
Tha knut ching reu[3]) thaerbye;
Roweth knites,[4]) noer the land,
And here[5]) we thes muneches saeng.

Dieses Fragment ist von den überlieferten Balladen durch große Unterschiede getrennt, die selbst Gummere nicht ganz leugnen kann.[6]) Während in den echten Balladen nur die zweite und vierte Zeile miteinander reimen, sind hier paarweise Vers 1 und 2 durch Reim, Vers 3 und 4 durch Assonanz verbunden. Elý: býe kann zwar für den mittelenglischen Sprachzustand noch als reiner Reim gelten; das zweite Reimpaar ist jedoch wegen der bloßen Assonanz land: saeng sehr auffällig. Der Einwand, daß die Verse „zersungen" seien, dürfte hier kaum stichhaltig sein. Weiterhin läßt sich auch nicht endgültig entscheiden, ob der zweite und vierte Vers mit drei Hebungen, wie in den Volksballaden, oder nicht vielmehr mit vier Hebungen zu lesen ist:

Tha knút chíng réu thaerbýe
und: And hére wé thes múneches sáeng.

Die Reimpaare lassen es viel wahrscheinlicher erscheinen, daß überall vier Hebungen anzunehmen sind. Endlich ist der ganze Inhalt dieser Verse, da sie die Landung des Dänenkönigs Knut bei Ely feiern, vom skandinavischen Gesichtspunkt aus betrachtet. Nur schwer läßt sich denken, daß sich die Verse durch etwa 150 Jahre bis zu ihrer Aufzeichnung im 12. Jahrhundert in England als Gegenstand eines englisch-nationalen Volksgesanges fortgepflanzt haben, da doch Knut bei seiner Landung, wie in der ersten Zeit seiner Regierung durchaus als Eindringling betrachtet wurde. Wie der Chronist denn auch erzählt, hätte sie Knut selbst zu dem vom Strande herüberschallenden Gesang der

---

[1]) vgl. Gummere, Cambr. History II 399.
[2]) Henderson a. a. O. 85. — Gummere, Cambr. Hist. II 398, gibt die Verse etwas modernisiert wieder.
[3]) rew, rowed.
[4]) knights.
[5]) hear.
[6]) vgl. Näheres Henderson a. a. O. 87 f.

Mönche gedichtet.[1]) Grundtvig nimmt an, die Zeilen seien der Kehrreim eines längeren Gesanges, der die Taten des Dänenkönigs feierte.[2])

Wir werden also die obigen Verse nicht als Zeugnis für das Vorhandensein der Balladen zur Zeit jenes Chronisten heranziehen können. Daß die Anfänge der schottisch-englischen Volksballadendichtung bis zu dieser Zeit, wenn nicht noch weiter, zurückgehen, ist freilich sehr wahrscheinlich, aber das älteste, zudem indirekte Zeugnis bleibt die Erwähnung der Robin-Hood-Verse im Piers Plowman. Wir werden auf diese Frage nach den Anfängen der Balladendichtung in Schottland später zurückkommen.

Die Anfänge des französischen Volksliedes setzt G. Paris überhaupt erst in das 15. Jahrhundert, allerfrühestens das 14. Jahrhundert. Doch scheint das französische Volkslied in zahlreichen Punkten eine Sonderentwicklung gegenüber der nordisch-schottischen Gruppe zu zeigen. Im Zusammenhang sind diese Probleme jedoch noch nie näher untersucht; die Geschichte des Volksliedes und der Volksballade ist noch zu schreiben. W. P. Ker gibt in seiner kurzen Abhandlung 'On the History of the Ballads 1100—1500' ebenfalls nur einen skizzenhaften Überblick über einige Probleme, der nicht beansprucht, erschöpfend zu sein. So dürfte auch die Frage nach dem Ursprungsland der Ballade, als welches Skandinavien in Betracht zu kommen scheint, noch längere Zeit ihrer endgültigen Lösung harren.

Wie ein Phänomen taucht die Volksballade im Mittelalter auf. Die uralten Motive der Sagen und Märchen erscheinen in einer neuen, einer poetischen Form von streng geregeltem Bau, ohne daß man mit Sicherheit sagen kann, wie und wo diese Form entstanden ist. Ist sie vielleicht aus freieren, liedartigen Formen hervorgegangen? Infolge des Mangels jeglicher Zeugnisse hat die wissenschaftliche Forschung hier noch keine Klarheit zu schaffen vermocht. Nur durch mühsame und vorsichtige Einzelforschung wird die wissenschaftliche Erkenntnis hier vordringen können, und einen Schritt auf diesem Wege soll die vorliegende Arbeit darstellen.

Einmal zum Leben erweckt und von frischer Lebenskraft erfüllt, pflanzen sich diese Balladen dann etwa ein halbes Jahrtausend weiter fort. Seit den letzten zwei Jahrhunderten jedoch drang höhere Kultur immer weiter in die entlegensten Winkel uralten Volkslebens vor, eine Kultur, die sich von jeher als

[1]) Gummere, Pop. Ballad. p. 58.
[2]) Gummere, Cambr. Hist. II 398.

feindlich und vergiftend für echtes, bodenständiges Volksgut erwiesen hat und auch Volksballade wie Volkslied dem Absterben nahegebracht hat.

Aber wie man stets das Gute erst schätzen und würdigen lernt, wenn es entschwindet, so geschah es auch hier. Noch in zwölfter Stunde begann man daher alles, was noch nicht der Vernichtung anheimgefallen war, zu sammeln und zu bergen. Seit der trotz mancher Mängel epochemachenden Sammlung des Bischofs Percy, 'The Reliques of Ancient English Poetry', vom Jahre 1765, ist in England und, durch ihn angeregt, bald auch in Deutschland das im Schwinden begriffene Interesse für Volkspoesie neu erwacht und nie mehr erloschen. In Skandinavien war, entsprechend dem Charakter des Volkes, das Interesse von jeher noch lebendiger geblieben, so daß jene Bewegung hier noch günstigeren Boden fand. Bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts war in allen drei Ländern, auf den britischen Inseln wie in Deutschand und Skandinavien, die Sammelarbeit mit viel Fleiß und Mühe ziemlich vollständig durchgeführt. In Dänemark entstand dann seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Svend Grundtvigs rastlose Arbeit eine auf wissenschaftlicher Grundlage fußende Sammlung. Sie wurde das Vorbild für Childs mustergültige Sammlung englischer und schottischer Balladen, ein Werk, das die Grundlage bildet für jede weitere Forschung auf dem Gebiete der schottisch-englischen Volksballaden.

Neben der objektiven Sammlung des Materials erging sich die Wissenschaft aber sehr bald in mehr oder weniger begründeten Hypothesen über Verfasserschaft, Entstehungszeit, Entstehungsland und ähnliche Fragen,[1]) so daß schließlich kaum ein Problem bestand, für das nicht mehrere von ersten Autoritäten vertretene und sich doch unversöhnbar widerstreitende Theorien aufgestellt waren. Diese Tatsache zeigt nur zu deutlich, wie unsicher die Grundlagen für eine allgemeine Geschichte der Volksballade oder gar der Volksdichtung heute noch sind. Mit Recht sagt daher Lundell[2]): „Die Hypothesen über Ursprung und Entwicklung der Volksdichtung, von Grimm, Benfey, Lang u. a. bleiben vorläufig eben Hypothesen. Es muß durch Spezialuntersuchungen über einzelne Lieder, Märchen usw. oder Gruppen von solchen erst fester Boden geschaffen werden. Nur induktives Vorgehen kann hier fruchten, kann die Hypothesen und Theorien durch Resultate ersetzen".

---

[1]) vgl. T. F. Henderson a. a. O., bes. Kap. 1 u. 3.
[2]) Pauls Grundriß der germ. Philologie 2. Aufl. II 1, 1148.

Dieser Forderung ist auf dem Gebiete schottisch-englischer Balladen, abgesehen von einer älteren Arbeit über die Robin Hood-Balladen[1]) noch so gut wie gar nicht entsprochen worden.[2]) Auch die Dissertation von Görbing, Die Elfen in den englischen und schottischen Balladen, behandelt nur die Elfenmotive, nicht aber die Gruppe der Elfenballaden als solche. Der Geisterglaube wird gestreift in der Dissertation von Jaehde.[3]) Im übrigen hält sich die Arbeit ganz auf kulturgeschichtlichem Boden, ebenso wie die Dissertationen von Rüdiger, Baldow und Schütte (vgl. Bibliographie). In der vorliegenden Arbeit ist nun ganz im Sinne Lundells der Versuch gemacht, durch eine Spezialuntersuchung sicheres Material für die Lösung der allgemeinen Balladenprobleme beizubringen.

Im grellsten Widerspruch zu Lundells Forderung steht das Buch Gummeres über die allgemeinen Probleme der Volksballade.[4]) Auf den verschiedensten Hypothesen englischer, skandinavischer, französischer und anderer Gelehrten wird dort ein neues Stockwerk von Hypothesen aufgebaut. Exakte Untersuchungen der einzelnen Balladengruppen in bezug auf ihre Herkunft und Entwickelung werden jedoch das ganze Kartenhaus von Hypothesen einst zusammenstürzen lassen. Schon heute kann man wohl sagen, daß die schottisch-englische Ballade in ihrer einheitlichen strophischen Form nicht das Endergebnis einer jahrhundertelangen heimischen Entwicklung ist, sondern Form und Stoffe im wesentlichen fertig aus den skandinavischen Ländern übernommen hat. Für einen kleineren Teil der Stoffe kommt daneben wohl noch bretonisch-französischer Einfluß durch Vermittlung der mittelenglischen Romanzen in Betracht.[5]) Jedenfalls sind die Fragen nach den Ursprüngen der Ballade in Tanz- und Chorgesängen vielleicht für eine Untersuchung über die skandinavischen Balladen aufzuwerfen, nicht aber für die schottischen, wie Gummere es tut, wenn er bei seinen Untersuchungen über diese Probleme im wesentlichen von den schottischen Balladen ausgeht.

---

[1]) Fricke, Die Robin Hood-Balladen, Diss. Straßburg 1884.

[2]) Ein bisher noch unnachgeahmtes Muster für die Untersuchung einer einzelnen Ballade gibt Brandl von der Ballade Johnie Cock. Vgl. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte (Heinzelfestschrift). — Die Balladen Chevy Chase und Otterburn hat Neßler einer kritischen Studie unterzogen. Vgl. Palaestra 112.

[3]) Jaehde a. a. O. S. 47—54.

[4]) The Popular Ballad, London 1907.

[5]) vgl. hierfür Courthope, History of English Poetry, London 1906, Bd. 1 S. 426 ff. mit weiteren bibliographischen Verweisen; Andrew Lang, Chambers' Cyclopædia I 520—541; Thomas Percy, Essay on the Ancient Minstrels und Notes referred to in the foregoing Essay, 1765.

Auf derselben abzulehnenden Grundlage beruhen die Ausführungen Gummeres auch noch in der Cambridge History of Literature (Bd. 2 S. 395—408), wofern man hier nicht eine kleine Annäherung an den in der vorliegenden Abhandlung vertretenen Standpunkt erkennen will.

Wie aus dem Titel hervorgeht, soll nun diese Arbeit ein Gesamtbild von der Gruppe der Geisterballaden geben. Brandl[1]) teilt die Balladen in drei Hauptgruppen: die mythischen, die romantischen und die historischen Balladen. Letztere sind weitaus die jüngsten von allen. Sie sind meist bald nach dem Ereignis entstanden, das sie besingen, wurzeln also ganz in der Zeit, die sie schildern, und sind insofern überhaupt nur mit einer gewissen Erweiterung des Begriffs zu den echten Volksballaden, die ort- und zeitlos sind, zu rechnen.[2]) Soweit sie die heimatliche Geschichte behandeln, sind sie unter normalen Voraussetzungen gewiß auch in dem betreffenden Lande entstanden. Es dürfte nicht schwer sein, diese große Gruppe der historischen Balladen zwecks genauer Untersuchung in kleinere zu zerlegen, entsprechend dem Lande und der Zeit ihrer Lokalisierung, der Art des Ereignisses und ähnlichen Gesichtspunkten. Ebenso lassen sich die beiden andern Gruppen in kleinere Verbände auflösen.

Child hat in seiner Sammlung eine annähernd chronologische Anordnung der Balladen als oberstes Prinzip gelten lassen müssen. Die erste Aufgabe für die vorliegende Arbeit bestand also darin, die über das ganze Riesenwerk Childs verteilten Geisterballaden und -motive auszusondern und zusammenzustellen. Es ergibt sich hier bereits das wesentliche Resultat, daß die Zahl der schottisch-englischen, wie übrigens auch der skandinavischen und deutschen Geisterballaden im Verhältnis zu dem gesamten Balladenbestand sehr gering ist. In dem ganzen überlieferten Material schottischer und englischer Balladen finden sich elf Geisterballaden, die nachfolgend im einzelnen wie in ihrem Gesamtbild charakterisiert werden sollen. Ein Teil von ihnen ist obendrein ganz späten Datums. Während die ältesten fest und gewaltig in uralter germanischer Tradition wurzeln, zeigen die jüngeren bereits den Übergang zum Teufelsglauben der katholischen Kirche. Die Ausläufer dieser Entwicklung werden nach der Behandlung der einzelnen Geisterballaden noch kurz besprochen werden.

---

[1]) Pauls Gr. 1. Aufl. II 1, 839.

[2]) „Dem Volke mangelt der geschichtliche Sinn ... Bewußte geschichtliche Erinnerungen gibt es nicht im Seelenleben der Völker, auch nicht in der Volksdichtung, die ein Teil desselben ist“ (Böckel a. a. O. 345).

Bei der Untersuchung der einzelnen Balladen steht die Berücksichtigung des Geistermotivs natürlich stets im Mittelpunkt. Bei den älteren Balladen war es hierbei nicht zu umgehen, daß die verwandten Balladen anderer Völker in umfangreichem Maße zu Rate gezogen wurden. Erst dadurch wurde es möglich, mit einiger Sicherheit über die ursprüngliche Herkunft der Motive und eventuelle Veränderungen durch die Verpflanzung auf schottischen Boden zu urteilen. In dem Bestreben, die Stellung der Balladen so einwandfrei wie möglich festzulegen, mußte auch auf die Beziehungen der übrigen Motive im Bereich gemeingermanischer Tradition eingegangen werden.

Um das Gesamtbild der schottischen Geisterballaden möglichst vollständig und anschaulich zu gestalten, ist im Anschluß an die Besprechung jeder einzelnen Ballade der Wirkungskreis derselben, d. h. ihr Einfluß auf die übrige Masse der Volksballaden wie auf die Kunstdichtung, kurz besprochen worden. Dadurch, daß dieser Wirkungskreis in einem geschlossenen Rahmen hier behandelt wird, ist es erst möglich, ein Urteil über die Beliebtheit und das Fortleben der Geisterballade sowohl im einzelnen wie als ganze Gattung zu gewinnen. Die Anordnung der einzelnen Balladen habe ich in einer Reihenfolge geboten, die ungefähr dem mutmaßlichen Alter ihrer Motive entspricht, womit dann auch gleichzeitig der Entwicklungsgang des Geistermotivs bis zur gänzlich entarteten Schauerballade gegeben ist.

In einem zweiten Hauptteil der Untersuchung ist sodann der Versuch gemacht worden, die Geisterballade in ihrer Gesamterscheinung zu charakterisieren. Das geschah zunächst durch einen Vergleich der schottischen Geistermotive mit der Geisterwelt der benachbarten Völker. Im Anschluß daran versuchte ich zu zeigen, wie der Übergang von den heidnisch-germanischen Stoffen zu der christlich-katholischen Auffassung sich in der Weltanschauung der Balladen wiederspiegelt. Die gewaltige Veränderung in Wesen und Auffassung der Geisterballade, die sich aus dieser Betrachtung ergibt, wird dann endlich noch an der Wandelung von Stil und Kompositionstechnik nachgewiesen. In einem letzten Kapitel werden dann die Einzelergebnisse zusammengefaßt, um von hier aus die allgemeinen Balladenprobleme zu beleuchten und zu ihnen Stellung zu nehmen.

Wir wenden uns nunmehr der Besprechung der einzelnen Balladen zu.

A. Analytischer Teil.

I. Sweet William's Ghost.

(Child Nr. 77; II 226ff., IV474.)

Wie kaum eine andere, ragt diese Geisterballade mit zahllosen Fasern in die graue Vorzeit uralten germanischen Heidentums hinein. Phantasiegebilde schauen uns aus ihr entgegen, die, geboren aus einem Übermaß gewaltiger Leidenschaften, die Welt jener längst versunkenen Generationen bevölkerten. Zwar sind die Wege, die jene Stoffe nahmen, und ihre Schicksale bis herab auf unsere Tage im einzelnen nicht mehr aufzuhellen; manche Zutat weiterer Generationen und Jahrhunderte hat sie überwuchert und undeutlich gemacht. Die Grundstimmung der Ballade aber atmet noch unverkennbar den Geist jener weit entrückten Zeiten.

Da die älteren Balladen in einer Zeit, wo die Kunst des Lesens noch ein Privileg weniger war, viele Jahrhunderte lang unaufgeschrieben, nur von Mund zu Mund weiterüberliefert, fortgelebt haben, so ist ihre schriftliche Aufzeichnung von sehr geringer Bedeutung für die Chronologie. Doch sind die äußeren Umstände der ersten schriftlichen Fixierungen in diesem Fall interessant genug, um kurz erwähnt zu werden.

Erst mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts begann man in Schottland mit der systematischen Aufzeichnung beliebter Poesie. Nur vereinzelt waren vordem handschriftliche oder gedruckte Sammlungen entstanden. Überall aber wurde noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts volkstümliche und kunstmäßige Poesie kritiklos nebeneinander gestellt. Erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts erfaßte man, von vereinzelten früheren Ansätzen abgesehen, die Unterschiede schärfer. Als einer der ersten im 18. Jahrhundert hatte Allan Ramsay, der begabte und literarisch interessierte Edinburger Perückenmacher und Bibliophile, zwei Sammlungen veranstaltet, die erste 1724 unter dem Titel 'The Ever Green', die zweite 1724—1728 in drei Bänden, betitelt 'The Tea-Table Miscellany.' Beide Sammlungen enthalten fast ausschließlich panegyrische Dichtungen. Als einzige Volksballade enthielt 'The Ever Green' die historische Ballade von Johnie Armstrong. Ein 1740 erscheinender vierter Band des 'Tea-Table Miscellany' brachte dann ferner die Balladen 'Barbara Allan'

und 'Sweet William's Ghost'. Da die beiden ersteren den historischen Balladen angehörten, denen schon der lokalgeschichtliche Inhalt ein allgemeines Interesse in Schottland sicherte, so muß dementsprechend die Aufnahme unserer Geisterballade als ein wesentlicher Beweis für ihre Beliebtheit angesehen werden.

Aus Ramsays Sammlung entnahm sie sodann Bischof Percy für seine 'Reliques', und seit jener epochemachenden Sammlung fehlt sie in kaum einer der nun zahlreich folgenden Sammlungen. Schon 1769 erscheint Ramsays Lesart z. B. von neuem in Herds 'Ancient and Modern Scottish Songs, Heroic Ballads etc.'

Durch Childs Sammeleifer stehen jetzt sieben verschiedene Versionen und ein Fragment (Additions and Corr. IV S. 474) zur Verfügung, nicht zu gedenken der aus vorangehenden Sammlungen übernommenen Neudrucke, wie die eben erwähnten von Percy und Herd. Der von ihnen benutzte Text Ramsays, Fassung A bei Child, möge als die beste Version wie ihres historischen Interesses wegen hier im Wortlaut folgen (Child II 229):

1 There came a ghost to Margret's door,
With many a grievous groan,
And ay he tirled at the pin,
But answer made she none.

2 'Is that my father Philip,
Or is't my brother John?
Or is't my true-love, Willy,
From Scotland new come home?'

3 '''T is not thy father Philip,
Nor yet thy brother John;
But 't is thy true-love, Willy,
From Scotland new come home.

4 'O sweet Margret, O dear Margret,
I pray thee speak to me;
Give me my faith and troth, Margret,
As I gave it to thee.'

5 'Thy faith and troth thou's never get,
Nor yet will I thee lend,
Till that thou come within my bower,
And kiss my cheek and chin.'

6 'If I should come within thy bower,
I am no earthly man;
And should I kiss thy rosy lips,
Thy days will not be lang.

7 'O sweet Margret, O dear Margret,
I pray thee speak to me;
Give me my faith and troth, Margret,
As I gave it to thee.'

8 'Thy faith and troth thou's never get,
Nor yet will I thee lend,
Till you take me to yon kirk,
And wed me with a ring.'

9 'My bones are buried in yon kirk-yard,
Afar beyond the sea,
And it is but my spirit, Margret,
That's now speaking to thee.'

10 She stretchd out her lilly-white hand,
And, for to do her best,
'Hae, there's your faith and troth, Willy,
God send your soul good rest.'

11 Now she has kilted her robes of green
A piece below her knee,
And a' the live-lang winter night
The dead corp followed she.

12 'Is there any room at your head, Willy?
Or any room at your feet?
Or any room at your side, Willy,
Wherein that I may creep?'

13 'There's no room at my head, Margret,
There's no room at my feet;
There's no room at my side, Margret,
My coffin's made so meet.'

14 Then up and crew the red, red cock,
And up and crew the gray:
'Tis time, tis time, my dear Margret,
That thou were going away.'

15 No more the ghost to Margret said,
But, with a grievous groan,
Evanishd in a cloud of mist,
And left her all alone.

16 'O stay, my only true-love, stay,'
The constant Margret cry'd;
Wan grew her cheeks, she closd her een,
Stretchd her soft limbs, and dy'd.

Hieraus ergeben sich folgende Hauptmotive der Handlung:

1. Der Geist des Toten kommt in langer Winternacht zu Margret.
2. Er will sein nicht eingelöstes Treuwort von ihr zurückerlangen, um Ruhe im Grabe zu finden.
3. Um das zu erreichen, soll er sie erst küssen.
4. Jetzt gibt er sich als Geist zu erkennen, denn: küßt er sie, so müßte sie bald sterben.
5. Sie gibt ihm das Treuwort zurück und wünscht seiner Seele Ruhe.
6. Doch gleich darauf schürzt sie ihre Kleider und folgt dem Toten in die Winternacht.
7. Sie will zu ihm ins Grab, aber der Sarg hat nicht Raum für sie beide.
8. Beim Hahnenschrei verschwindet der Geist.
9. Margret erbleicht und sinkt tot zu Boden.

Man erkennt sofort, daß die meisten dieser Motive mit uraltem Volksbrauch und Aberglauben in engster Verbindung stehen. Den Ausgangspunkt der Handlung bildet das eigentliche Geistermotiv: Der Geist des Geliebten findet keine Ruhe, da der Treuschwur der Liebe beide noch aneinander kettet. Die Liebe ist stärker als der Tod; das ist, wie wir sehen, schon in der hier zugrunde liegenden heidnischen Weltanschauung eine Lebenswahrheit, die beredtes Zeugnis für die Gefühlswerte ablegt, von denen die Träger jenes Weltbildes erfüllt waren. Ebensoviel gilt jenen Zeiten auch die Gattenliebe, ebensoviel die Mutterliebe. Den Todesschlaf des Gatten stört der zweite Mann, der den verlassenen Platz an der Seite der Witwe eingenommen hat; die Mutter hört das Klagen der Kinder, die an ihrem Grabe Trost und Zuflucht vor der bösen Stiefmutter suchen. In solchen und ähnlichen Formen läßt sich bei zahlreichen Völkern, selbst über den Kreis der germanischen Stämme hinaus, allgemein der Glaube nachweisen, daß übermäßige Trauer der Hinterbliebenen oder ähnliche Motive die Ruhe der Toten stören, so daß diese ihren Gräbern entsteigen, um die Angehörigen über das Unheil aufzuklären. Vielfach wird im Laufe der Untersuchung auf die verschiedensten dieser Motive einzugehen und ihre Gestaltung in den verschiedenen Ländern in Parallele zu stellen sein.

Wenden wir uns nun wieder dem Geistermotiv unserer Ballade zu, so sehen wir, daß hier der Geist des Geliebten aus dem Grabe zurückkommt, um sein gegebenes und nicht eingelöstes Versprechen zurückzunehmen. Dies Motiv ist in Schottland auch anderweitig belegt. Sir Walter Scott erzählt in seiner Vorbemerkung zum 'Pirate' eine Begebenheit, wie er sie von einer alten Frau auf den Orkneyinseln erfahren hatte (vgl. Child II 227 u. 512): Die Geliebte Goffs, des geschichtlichen Vorbilds für Cleveland, eilt an das Krankenbett des Geliebten nach London. Da sie ihn jedoch nicht mehr lebend antrifft, verlangt sie, wenigstens den Leichnam noch zu sehen. Indem sie den Toten dann mit der Hand berührt, nimmt sie in aller Form den Treuschwur von ihm. Hätte sie dieses Rituell nicht erfüllt, so hätte sie, 'according to the superstition of the country', der Heimsuchung durch den Geist des Toten nicht entgehen können, sobald sie einem andern Freier von neuem das Treuwort gegeben hätte. Nach diesem Bericht müssen wir den Aberglauben also als allgemein in Schottland bekannt annehmen. Aus andern Ländern sind Parallelen bisher nicht bekannt geworden.

Dasselbe Rituell trafen wir nun in unserer Ballade an. Nachdem sich Margret bewußt geworden ist, daß der Geliebte

nicht in Fleisch und Blut, sondern als Geist vor ihr steht und sie auf die irdische Ehe mit ihm verzichten muß, gibt sie ihm, seinem Wunsch entsprechend, das Treuwort zurück. Version B erzählt ausführlich, wie sie den Treuschwur auf eine Zauberrute streicht und diese ihm durch das Fenster reicht:

B 9: Up she has tain a bright long wand,
And has straked her trouth thereon;
She has given [it] him out at the shot-window
Wi many a sad sigh and heavy groan.

In Version A streckt sie ihre weiße Hand aus und wünscht seiner Seele Ruhe (vgl. Text Str. 10); in C und E schlägt sie ihn sanft auf die Brust (C 14: struck; E 14: smoothd). Child hält diese Lesarten von A, C und E für eine verderbte Form von B. Ich habe jedoch große Bedenken, in den Geisterballaden solche Zaubermotive für ursprüngliche Bestandteile des Stoffes anzusehen, da dieser Gruppe Zauberkünste sonst gänzlich fremd sind. Eher möchte ich einen Einfluß der Elfenballaden annehmen, in denen die silberne Zauberrute (silver wand) ein sehr beliebter Gegenstand ist. Bestärkt wird diese Annahme noch dadurch, daß das Treuschwurmotiv sonst nie in den Balladen mit dem Zeremoniell der Zauberrute verbunden erscheint; in der komischen Ballade 'The Brown Girl' (Child Nr. 295; V 166 ff.), wo es noch einmal begegnet, ist es wohl sicher eine als Karikatur aufzufassende Entlehnung aus 'Sweet William's Ghost'. Als ein weiterer Schritt zu sinnloser Entstellung ist es wohl anzusehen, wenn sie ihn in D 13 unserer Ballade dreimal mit einem silbernen Schlüssel auf die Brust schlägt. Ein solches Zauberinstrument kommt in den Balladen überhaupt nicht zum zweiten Male vor.

Das Treuwortmotiv ohne die Zauberrute findet sich auch in der Ballade 'The Clerk's Twa Sons o Owsenford' (Child Nr. 72; II 173 ff., C 35—38). Diese Strophen jedoch sind wohl nur ein äußerst schwacher, unverstandener Nachhall der alten, auch von Scott erzählten Zeremonie oder gar direkt durch 'Sweet William's Ghost' angeregt. C 35 und 36 lauten:

35 Out it speaks him hynde Henry:
'Come here, Janet, to me;
Will ye gie me my faith and troth,
And love, as I gae thee?'

36 'Ye shall hae your faith and troth,
Wi God's blessing and mine';
And twenty times she kissed his mouth,
Her father looking on.

Strophe 37 und 38 sind eine Wiederholung dieser beiden mit Einführung des andern Bruders. Eine direkte Entlehnung aus

'Sweet William's Ghost' ist zwar nicht sicher festzustellen, doch bemerkt auch Child (II 174), diese Fassung C sei 'not altogether trustworthy'. Obige Strophen werden also nur mit Vorbehalt als Beleg für die Verbreitung des Motivs angeführt werden können und sind möglicherweise durch sekundäre Zusätze hineingekommen.[1]) Wir werden später auf dieses Motiv 2 zurückkommen müssen und wenden uns zunächst einigen weiteren Motiven zu.

Ebenfalls eng mit dem Geisterglauben verknüpft ist das Motiv 6, wie Margret dem Geiste nach dem Kirchhof folgt. Dieser Zug scheint seinen Ursprung zu haben in dem Wunsche der Hinterbliebenen, in ihrem übergroßen Schmerze in das Grab der Verstorbenen zu dringen, wie wir das Motiv in der nordischen Tradition noch erhalten finden werden. In der schottischen Ballade ist dieser psychologisch klare Ursprung bereits verwischt und wandelt sich schließlich wohl in den reinen Aberglauben, daß die von Geistern Heimgesuchten in deren Bann gezogen werden, ja, auch bald sterben müssen (vgl. Motiv 9). Noch heute sagt man ja, von Toten zu träumen, kündige Regen an, worin wir vielleicht eine euphemistische Umschreibung für die Tränenfluten über neues Unglück wiedererkennen dürfen.

Vielfach ist die Vorstellung anzutreffen, daß die Geister weither übers Meer zu den Lieben heimkommen. Diese Auffassung, die letzten Endes wohl auf das Seemannsschicksal zurückzuführen ist, mag verantwortlich sein für die in unserm Zusammenhang unverständlichen Worte 'afar beyond the sea' (Str. 9).

Im engsten Zusammenhang mit dem eben besprochenen Motiv 6 steht das folgende. Die Geliebte, die zu Willy ins Grab steigen will, fragt, ob der Sarg nicht Raum für sie beide hat. Auf dieses Motiv wird zurückzukommen sein bei Besprechung der nächsten Ballade, The Unquiet Grave, die eine wertvolle Ergänzung der vorliegenden bildet. Ebenso wird der Kuß mit seinen Folgen (Motiv 3 u. 4) und der Hahnenschrei (Motiv 8) dort behandelt werden (vgl. S. 32 f.).

Die letzten beiden Strophen behandeln das Entschwinden des Geistes in einer Nebelwolke und den Tod Margrets (Motiv 9). Schon Percy äußerte Zweifel an der Ursprünglichkeit der letzten Strophe (Reliques 1765 III 128). Child fügt hinzu (II 226), daß auch die vorletzte Strophe späterer Zusatz sein muß. Zwar fügt sich besonders die letzte organisch in den Rahmen der Erzählung und kann inhaltlich sehr wohl eine Erinnerung aus alter Überlieferung sein; doch geht schon aus der Kompositions-

[1]) vgl. auch die Ballade James Harris (S. 74 ff.).

technik der Strophen hervor, daß sie von späterer Hand zugesetzt sind. Die echte Volksballade würde nicht in dieser Weise die Begebenheit von Margrets Tod berichten, sondern durch drastische Andeutung von Einzelheiten eine Vorstellung von dem Ereignis geben. In unserm Text dagegen zeigt sich deutlich das Bestreben, zur Abrundung des Ganzen einen kurzen, passenden Schluß zu finden. Außerdem spricht gegen die Echtheit auch die Übereinstimmung der übrigen sechs Versionen (B—G), in denen jene Strophen durchweg fehlen; nur das drei Strophen umfassende Fragment G weist zwei Verse auf, die der vorletzten Strophe von A ähnlich sind.

Endlich muß noch eines Motivs Erwähnung getan werden, das in A zwar fehlt, aber in verschiedenen andern Versionen begegnet und interessante Schlußfolgerungen nahelegt. Nachdem Margret das eigentliche Wesen der Erscheinung Williams recht begriffen hat, versucht sie, schnell noch Näheres über jene Welt der Abgeschiedenen zu erfahren, aus der der Geliebte zu ihr gekommen ist. Derartige Fragen nach den Himmelsfreuden und Höllenqualen mit den Antworten des Geistes finden sich B 6 f., D 5—8 und 10 f., E 12 f. Sie begegnen ferner in der Ballade The Knight's Ghost, auf die wir später zu sprechen kommen. Auch im Skandinavischen sind sie nicht unbekannt; so finden sie sich z. B. in der Ballade „Die wunderbare Erscheinung".[1]) Letztere Ballade ist von Anfang bis zu Ende ein Zwiegespräch zwischen einer Frau und einem Engel über die Zustände in Himmel und Hölle und ist sicher nicht sehr alten Datums. Ebenso erweisen sich auch in den angeführten schottischen Balladen jene Stellen als späte Zusätze, da sie ganz im katholischen Geiste dargestellt sind, eine Tendenz, der wir im Laufe der Untersuchung noch häufig begegnen werden, und die die jüngeren Erzeugnisse unter den Balladen in ganz anderem Lichte erscheinen läßt.

Damit ist jedoch nicht gesagt, daß nicht schon ein älteres Zwiegespräch an dieser Stelle eingeschaltet gewesen sein könnte und nur im katholischen Geiste übertüncht ist. Derartiges Frage- und Antwortspiel bildet im Gegenteil eines der Hauptmerkmale volkstümlicher Kompositionstechnik in den Balladen und fehlt wohl kaum in irgendeiner Ballade gänzlich. So finden wir es ja auch in unserem Texte Str. 2 und 3 und in entsprechenden Strophen der anderen Fassungen: 'Is this my father Philip, Or is't my brother John?' usw. Weiter unten (Str. 12 f.) wird durch Frage und Antwort ausgemalt, wie Margret zu dem toten Ge-

[1]) vgl. R. Warrens, Schwedische Volkslieder S. 249.

liebten ins Grab steigen möchte. Von anderen Balladen erinnere ich nur an die bekannte Edward-Ballade, wo die ganze Begebenheit durch solch Frage- und Antwortspiel geschildert wird. Oft sind es sogar dieselben Worte, die uns bei entsprechenden Situationen in den verschiedenen Balladen wieder begegnen, und so gibt es überhaupt eine große Anzahl formelhafter Wendungen, die einen festen Bestand der Volksballade ausmachen, ja geradezu mit als Grundlage für ihre Entstehung notwendig sind. So sagt H. Franke im „Globus“: „Fast alle Völker, die den improvisierten Gesang als Volkslied pflegen, verfügen über einen Schatz von allgemein bekannten Versen, die den eisernen Bestandteil aller Improvisationen bilden und den dichterisch weniger Begabten als Zuflucht dienen“.[1]) Bücher fährt dann fort: „An diesen Bestand hat auch der begnadete Dichter anzuknüpfen, und das einzig dauernde, was er schaffen kann, besteht darin, ihn zu vermehren“.

Die Einflußsphäre der Ballade.

Von der Beachtung derartiger stereotyper Übereinstimmungen und Parallelen müssen wir also von vornherein absehen, wenn wir uns nunmehr dem Einfluß zuwenden, den unsere Geisterballade auf dem ganzen Gebiet der Volksballade und darüber hinaus ausgeübt hat. Natürlich ist hierbei zu beachten, daß nicht immer eine der bei Child aufgezeichneten Versionen zugrunde gelegen haben muß. Neben diesen uns bekannten hat sie sicher in unzähligen mehr oder weniger abweichenden Fassungen fortgelebt, so daß man hier statt von dem Einfluß unserer Ballade besser von einer Tradition unseres Balladenstoffes sprechen darf, die jedoch mittelbar oder unmittelbar stets auf solche Versionen von Sweet William's Ghost zurückgehen wird. Es wird sich ergeben, daß der Einfluß dieser Tradition im Vergleich zu andern Balladen ein ungewöhnlich großer ist, und wir werden daraus berechtigte Rückschlüsse auf die Beliebtheit unserer Ballade ziehen können.

Es wurde bereits auf die Beziehungen zu 'The Unquiet Grave' hingewiesen. Diese Ballade kann jedoch hier nicht behandelt werden, da sie sich nicht unter dem Einfluß von Sweet William's Ghost gestaltet hat, vielmehr, wie ich glaube zeigen zu können, in einem urverwandten Verhältnis zu jener steht. Beide sind Sprößlinge einer gemeinsamen Tradition und haben sich selbständig nebeneinander entwickelt; beide verlangen daher auch eine selbständige Behandlung als Geisterballaden.

[1]) Globus LXXV S. 228; zitiert nach Bücher, Arbeit und Rhythmus 2. Aufl. S. 304.

Anders liegen die Verhältnisse für die Ballade 'Willie's Fatal Visit'. Hier ist eine starke Anlehnung an Sweet William's Ghost gerade in der Ausgestaltung des Geistermotivs zu erkennen. Da sie sich dadurch aber als selbständiges Glied in die Gruppe der Geisterballaden einreiht, muß sie mithin an der ihrem Wert entsprechenden Stelle ebenfalls gesondert besprochen werden (vgl. S. 70ff.).

Für die weiteren Balladen kommt nicht sowohl ein Einfluß des eigentlichen Geistermotivs in Betracht als vielmehr der von anderen Motiven und besonders beliebt gewordenen Strophen. Die so beeinflußten Balladen sind daher noch nicht selbst zu Geisterballaden geworden, aber sie zeigen ebenso deutlich, daß man sich überall, wo die Balladen im fröhlichen oder trauten Kreise zur Unterhaltung herangezogen wurden, unserer Geisterballade erinnerte. Auf diese Weise kamen Reminiszenzen aus ihr in die verschiedensten Balladen, sobald der Gegenstand oder ein bestimmtes Motiv dem Sänger eine solche Ideenverbindung nahelegte. Ihre Beliebtheit und große Verbreitung folgt daraus mit Notwendigkeit. Weit mehr als manche andere Ballade hat gerade Sweet William's Ghost dazu beigetragen, den „eisernen Bestandteil" von Elementen zu vermehren, der, wie wir sahen, zum Gedeihen und zur Pflege der Ballade notwendig ist.

Auf den Einfluß der zweiten Strophe von Sweet William's Ghost scheint die Anfangsstrophe der Ballade 'The Grey Cock' (Child Nr. 248; IV 389 f.) zurückzuführen zu sein.

'O saw ye my father? or saw ye my mother?
Or saw ye my true-love John?'
'I saw not your father, I saw not your mother
But I saw your true-love John.'

Diese Tatsache gewinnt an Bedeutung, wenn wir eine Bemerkung von Graves in seinen 'Irish Songs and Ballads' [1]) heranziehen. Er zitiert dort eine andere, ebenfalls in 'The Grey Cock' ähnlich wiederkehrende Strophe,[2]) die zu einer irischen Ballade gehörte, 'descriptive of the visit of a lover's ghost to his betrothed'.[3]) Dies scheint darauf hinzudeuten, daß die Ballade Sweet William's Ghost auch im Irischen Verbreitung gefunden hatte. Leider vermochte Graves nicht die ganze Fassung zu geben, sondern zitiert nur jene eine Strophe, wonach die irische Geisterballade abweichend von den englisch-schottischen Fassungen gleichzeitig nähere Beziehungen zu 'The Grey Cock' gezeigt zu haben scheint.

[1]) Graves, Irish Songs and Ballads, London 1882, p. 249 Nr. 50.; zitiert nach Child IV 389.
[2]) vgl. Grey Cock Str. 6.
[3]) vgl. Child IV 389.

Auf dem Umweg über eine in Irland bekannte Version muß also vielleicht die oben zitierte Strophe des 'Grey Cock' erklärt werden.

Strophe 4 des 'Grey Cock' zeigt ebenfalls Ähnlichkeit mit 'Sweet William's Ghost' (Str. 1), doch muß der Inhalt dieser Strophen bereits zu den stereotypen Elementen der Balladenkomposition gerechnet werden, auf die nach dem oben Gesagten nicht näher einzugehen nötig ist.

In anderer Weise zeigt sich weiterhin der Einfluß unserer Ballade auf 'Clerk Saunders'.[1]) Den Versionen A und F dieser Ballade war unsere Geisterballade als Fortsetzung angehängt. Clerk Saunders wird nach der Liebesnacht von den sieben Brüdern seiner Geliebten, die ihn in der Kammer ihrer Schwester finden, erschlagen. Als diese am Morgen erwacht und die Tat entdeckt, ist sie außer sich vor Schmerz und weist allen tröstlichen Zuspruch von sich. In Fassung A von Clerk Saunders, die Child Herds Handschriften entnimmt, folgt sodann als Fortsetzung Version B von Sweet William's Ghost, indem der Inhalt der Geisterballade als die Folge des übermäßigen Schmerzes der Geliebten aufgefaßt wird. Ebenso war die Fassung F von Sweet William's Ghost mit Clerk Saunders F verschmolzen und war so von Jamieson in seinen Popular Ballads vom Jahre 1806 aufgezeichnet worden. Erst Child trennte beide Teile und reihte sie an den ihnen entsprechenden Stellen seiner Sammlung ein. Clerk Saunders G 30 ff. endlich ist ein Gemisch von Sweet William's Ghost und Proud Lady Margaret, welche letztere Geisterballade später noch zu besprechen sein wird. Child scheint zwar nicht geneigt, einen ursprünglichen Zusammenhang unserer Ballade mit Clerk Saunders anzunehmen, läßt jedoch die Frage noch offen, mit dem Hinweis auf eine von Boccaccio verarbeitete Ballade,[2]) die der zusammengesetzten Version Clerk Saunders G ähnlich gewesen sein muß. In der Novelle Boccaccios wird der Liebhaber von den drei Brüdern seiner Geliebten getötet und heimlich begraben. Darauf erscheint ihr der Geist des Ermordeten und offenbart das Verbrechen. Dergleichen Motive sind jedoch außerordentlich verbreitet, so daß dieser Fall noch nichts für die Ursprünglichkeit der zusammengesetzten Form beweist. Weit wichtiger dagegen erscheint mir die Tatsache, daß bei der offensichtlichen Verwandtschaft der Ballade Clerk Saunders mit verschiedenen nordischen Balladen in diesen die Fortsetzung durch das Geistermotiv nie vorkommt.

---

[1]) Child Nr. 69; II 156 ff.
[2]) Decamerone IV 5; vgl. Child II 156 Anm.

Wir werden also durchaus eine nachträgliche Einwirkung von Sweet William's Ghost auf Clerk Saunders anzunehmen haben. Eine Verbindung der beiden Balladen, wie sie in den Versionen A und F nachweislich vorliegt, scheint auch sonst sehr geläufig gewesen zu sein, wie sich aus den Schlußstrophen der übrigen Fassungen vermuten läßt. Überhaupt muß diese Verschmelzung, wenn auch nachträglich, so doch bereits sehr früh erfolgt sein, da gelegentlich schon die zusammengesetzte Form als Grundlage für weitere Einflüsse anzunehmen ist, wie es zweifellos bei Willie's Fatal Visit (vgl. S. 70ff.) und Proud Lady Margaret (vgl. S. 63ff.) der Fall ist.

Die aus verschiedenen Balladen zusammengeflickte, also sehr minderwertige Fassung I von Lord Lovel (Child II 212) läßt in der ersten Strophe deutlich die Anfangsstrophe von Sweet Williams Ghost erkennen:

There came a ghost to Helen's bower,
Wi mony a sigh and groan:
'O make yourself ready, at Wednesday at een,
Fair Helen, you must be gone.'

Da hier also gerade das Erscheinen des Geistes geschildert wird, so dringt das Geistermotiv damit auch in diese Fassung von Lord Lovel. Den übrigen acht Versionen ist es jedoch völlig fremd, so daß die Ballade trotzdem nicht zu den Geisterballaden zu rechnen ist.

Die Ballade The Twa Brothers enthält in den Fassungen B und C einige Schlußstrophen, deren Ursprung Child auf Sweet William's Ghost zurückführt. Mir scheinen sie jedoch der verwandten Ballade The Unquiet Grave weit näher zu stehen, weshalb sie erst dort eingehender besprochen werden sollen (vgl. S. 33f.).

Über die mögliche inhaltliche Entlehnung der Strophen 35—38 von The Clerk's Twa Sons o Owsenford war bereits an anderer Stelle gesprochen worden; es genügt daher, hier noch einmal darauf zu verweisen (vgl. S. 13f.). Auch auf die Entlehnung im Brown Girl war schon an früherer Stelle hingewiesen (vgl. S. 13).

Der Einfluß unserer Geisterballade beschränkt sich jedoch nicht auf die Gattung, der sie selbst angehört, die Volksballade; auch auf die Kunstdichtung, besonders die des 18. Jahrhunderts, hat sie befruchtend und anregend gewirkt.

Die meist David Mallet zugeschriebene Ballade Margaret's Ghost, die hier an erster Stelle zu nennen ist, wird später ausführlich zu behandeln sein (vgl. S. 53ff.), ebenso die Kunstballade Mary's Dream von John Lowe (vgl. S. 35).

Deutlich zeigt sich auch der Einfluß in Joanna Baillies Balladentrilogie Night Scenes of Other Times.[1]) In der ersten der drei Balladen kommt der Geist Edwards zum Stelldichein mit der Geliebten, um die verabredete Entführung ins Werk zu setzen. Margaret ist bereit, dem Geliebten in den Tod zu folgen:

No longer Margaret felt the storm,
She bowed her lovely head,
And, with her lover's fleeting form
Her gentle spirit fled.

In der zweiten Ballade erscheint Edward seinem Mörder, ein Motiv, das aus Shakespeares 'Macbeth' wohlbekannt ist. In der dritten Ballade hört der Vater Margarets ihr Lieblingslied auf der Harfe ertönen. Das gibt ihm Gewißheit über das Schicksal seiner Tochter, die er nur entflohen glaubte, denn er erkennt nun, daß nur ihre Geisterhand dies Wunder wirken konnte.

Wie wir in dem ersten Teil dieser Trilogie die Tradition von Sweet William's Ghost wiedererkannten, so begegnet hier das Motiv von der wunderbaren Harfe, auf das später bei Besprechung der Geisterballade The Twa Sisters noch ausführlich einzugehen ist (vgl. S. 81ff.). Das Ganze erweist sich also als eine durchaus unoriginelle Balladennachahmung in kunstmäßigem Stil, wobei die Motive aus den verschiedensten Gebieten der englischen Literatur zusammengeborgt sind. Selbst der Einfluß Ossians macht sich geltend.[2])

Aus all diesen zahlreichen Zeugnissen, die den Einfluß von Sweet William's Ghost erkennen lassen, können wir nun mit Sicherheit schließen, daß sich gerade unsere Geisterballade einer ungewöhnlichen Beliebtheit erfreute, wo immer die Volksballaden bekannt waren und gepflegt wurden, in ärmlicher Hütte sowohl, wie in dem vornehmen Hause, dem Joanna Baillie entstammte.

II. The Unquiet Grave.

(Child Nr. 78; II 234ff., III 512, IV 474.)

Child teilt von dieser Ballade acht Fassungen mit, vier im 2. Bande seiner Sammlung, drei weitere in den Ergänzungen des 3. Bandes und eine in denen des 4. Bandes. Ein Fragment, nur aus der ersten Strophe bestehend, wird ferner Bd. 5 S. 225 nachgetragen. Als Repräsentant der Ballade möge Childs Fassung A hier folgen, die erst im Jahre 1878 veröffentlicht wurde[3].)

[1]) J. Baillie, Fugitive Verses 1790; Ausgabe London 1840 S. 31ff.; vgl. auch Thürnau a. a. O. 95.

[2]) vgl. Türnau a. a. O. S. 61.

[3]) Folk Lore Record I 60.

1 'The wind doth blow today, my love,
And a few small drops of rain;
I never had but one true-love,
In cold grave she was lain.

2 'I'll do as much for my true-love
As any young man may;
I'll sit and mourn all at her grave
For a twelvemonth and a day.'

3 The twelvemonth and a day being up,
The dead began to speak:
'O who sits weeping on my grave,
And will not let me sleep?'

4 "T is I, my love, sits on your grave,
And will not let you sleep;
For I crave one kiss of pour clay-cold lips,
And that is all I seek.'

5 'You crave one kiss of my clay-cold lips;
But my breath smells earthly strong;
If you have one kiss of my clay-cold lips,
Your time will not be long.'

6 "T is down in yonder garden green,
Love, where we used to walk,
The finest flower that ere was seen
Is withered to a stalk.'

7 'The stalk is withered dry, my love,
So will our hearts decay;
So make yourself content, my love,
Till God calls you away.'

Bevor wir in die Einzelbesprechung der Ballade eintreten, mag ein nicht ganz unwesentlicher Punkt erörtert werden. Der ersten Strophe unseres Textes liegt die Annahme zugrunde, daß das Mädchen gestorben ist und der Geliebte an ihrem Grabe um sie trauert. Dieselbe Auffassung begegnet in der Fassung D:

I loved never a love but one,
In church-yard she lies dead.

In allen übrigen Fassungen jedoch, einschließlich des gerade aus jener Strophe bestehenden Fragmentes, ist der Bräutigam tot, während das Mädchen klagend an seinem Grabe zurückbleibt. So heißt es z. B. in der Lesart B:

I never had but one true-love,
In the green wood he was slain.

Ganz ähnlich lauten die Verse in allen übrigen Fassungen. Welche der beiden Auffassungen wird nun die Priorität für sich in Anspruch nehmen dürfen? Läßt man bei der Entscheidung die auf diesem Gebiet oft sehr trügerische Majorität selbst ganz unberücksichtigt, so möchte ich mich doch aus manchen anderen Gründen für die Ursprünglichkeit der letzteren Form

entscheiden, wonach der Geliebte im Forst erschlagen worden ist und das Mädchen zurückbleibt. Die Stimmung des Liedes, die sich in den übertriebenen Klagen ausspricht, paßt viel besser zu der Gemütsart des Weibes.[1]) Den Ausgangspunkt für die Verwirrung in A und D bildet möglicherweise ein Mißverständnis der Worte 'was slain' und 'was lain', das ja auf der Grundlage des mündlichen Vortrags durchaus verständlich ist. Es kommt hinzu, daß die Worte 'he was slain' in allen in Betracht kommenden Fassungen (B, C, E—H) übereinstimmen (im Fragment: 'he . . . lies in the greenwood slain'); in A heißt es: 'she was lain', und in D ist selbst diese vermittelnde Form bereits verlassen: 'she lies dead'. Ein ausführliches Verweilen bei diesem Punkte war erforderlich, weil er für die spätere Untersuchung Bedeutung gewinnt.

Als Hauptmotive ergeben sich aus dem mitgeteilten Texte der Ballade folgende:

1. Die (der) Geliebte trauert Jahr und Tag um den Tod des andern.
2. Dieses übermäßige Trauern raubt dem Toten die Ruhe:

   O who sits weeping on my grave
   And will not let me sleep?

3. Zur Antwort begehrt sie nur einen Kuß von seinen grabeskalten Lippen.
4. Die Gewährung dieser Bitte würde ihren baldigen Tod zur Folge haben.
5. Der Tote tröstet die Trauernde.

Schon diese Motive lassen auf den ersten Blick Zusammenhänge mit der vorigen Ballade, Sweet William's Ghost, erkennen, die sogleich näher untersucht werden sollen.

Daneben finden sich jedoch auch Beziehungen in ganz anderer Richtung, nämlich zu einem der schönsten Heldenlieder der älteren Edda, der Erzählung von Helges Tod (Helgakvida II 45). Helge,[2]) Sigmunds Sohn, hat Högne, den Vater Sigruns, der diese zu einer verhaßten Ehe zwingen will, im Kampf erschlagen und die Geliebte heimgeführt. Dag, der Bruder Sigruns, hat Frieden erhalten und Helge „Eide geleistet", bricht dieselben aber, die Pflicht der Blutrache zu erfüllen. Helge fällt . . . und wird in den Grabhügel gesetzt. Sigrun weilt

[1]) Die Ausübung der Totenklage ist überall auf der Erde den Frauen vorbehalten. Sie allein sind die Dichterinnen und Sängerinnen, deren Stimme am Sarge vernommen wird (Böckel a. a. O. S. 100).

[2]) Wortlaut des Folgenden im wesentlichen nach R. Warrens, Schott. Volkslieder S. 190ff.

einsam trauernd auf Sevaberg. Eines Abends geht Sigruns Magd am Hügel vorbei. Da sieht sie Helge mit großem Gefolge heranreiten ... und benachrichtigt die Herrin:

„Auf, auf nun, Sigrun von Sevaberge!
Wenn deinen Fürsten zu finden dich lüstet!
Der Hügel ist offen, kommen ist Helge,
Die Wunden brennen, dich bittet der König,
Die Tropfen zu stillen des rinnenden Bluts!"

Sigrun geht in den Hügel zu Helge und spricht:

„... Dich will ich küssen, lebloser König,
Eh' du den blutigen Panzer abwirfst!
Dein Haar, o Helge, ist reifbeschweret,
Vom Leichentau dir die Glieder genässet,
Die Hände sind urkalt dem Eidam des Högne,
Wie schaff ich, Gebieter, dir Buße dafür!"

„Du nur, Sigrun, hast es verschuldet,
Daß Helge noch triefet vom Tau der Schmerzen!
Grimmige Tränen vergießest du, sonnige,
Südliche Maid, eh' du hingehst zu schlafen;
Blutig fiel jede Zähre dem König
Auf die zerrissene, urkalte Brust!"

Im folgenden mahnt er, das Klagen einzustellen: „Singe keiner doch Trauergesänge ..." Sigrun bereitet ein Bett und schläft dem Toten zur Seite im Hügel:

„Jetzund mag nichts mehr unmöglich uns dünken
Auf Sevaberg, ob spät oder frühe,
Da in des Toten Arme du schlummerst,
Und selber bist lebend, du Königskind!

Zeit ist's zu reiten gerötete Wege,
Das Roß den Flugsteig zu führen, das fahle,
Und westlich von Windhelms Brücke[1]) zu stehen,
Eh' Walhalls Hahn das Siegervolk weckt.

Helge und sein Gefolge reiten von dannen; die Frauen gehen heim nach der Wohnung. Am nächsten Abend will Sigrun wieder zum Hügel Helges pilgern, aber die Dienerin mahnt:

Sei nicht so verwegen, du Weib ohne Furcht,
Allein zu gehen zur Leichenstätte:
Mächtiger werden, als wie am lichten
Tag, die Geister der Toten zur Nacht!

Der Schluß der Erzählung ist in poetischer Form nicht mehr erhalten. Die Prosaüberlieferung ergänzt: Sigrun starb bald darauf vor Sehnsucht und Schmerz.

---

[1]) Windhelm (Vindhialmr) = Wolkenhimmel; nach H. v. Wolzogen (Edda S. 262) die Himmelsbrücke, die Milchstraße, nicht der Regenbogen.

Dies Eddalied lebt durch seinen Stoff auch in dem Inhalt einer der schönsten und beliebtesten nordischen Balladen fort; Child hält es direkt für die Quelle derselben.[1]) In dänischen wie schwedischen Versionen ist diese Ballade in der Überlieferung bewahrt. Die älteste dänische Fassung, Fæstemanden i Graven,[2]) hat folgenden Inhalt: Der kurz vor der Hochzeit gestorbene Geliebte wird von der unglücklichen Braut so leidenschaftlich betrauert, daß ihre Klagen dem Toten die Ruhe im Grabe rauben. Er kommt, mit dem Sarg auf dem Rücken, an ihre Tür und wird von ihr eingelassen, nachdem er sich durch Nennung des Namens Jesu ausgewiesen hat.[3]) Sie richtet ähnliche Fragen an ihn, wie wir sie schon aus einigen Fassungen von Sweet William's Ghost kennen. Er dagegen ermahnt sie, das Klagen zu lassen, denn jede Träne fülle seinen Sarg mit Blut, während ihre Fröhlichkeit ihm Rosen ins Grab streue. Als die Hähne zu krähen beginnen, nimmt er seinen Sarg wieder auf und macht sich auf den Weg zum Kirchhof; die Geliebte folgt ihm. Als beide bei dem Grabe angekommen sind, schwindet sein blondes Haar; er erbleicht, und als die Geliebte einen Augenblick die Augen nach dem dämmernden Himmel wendet, entschwindet er in sein Grab. Das Mädchen kehrt traurig heim und stirbt binnen Monatsfrist.

Die schwedische Ballade, Sorgens Magt,[4]) stimmt mit dieser in allen wesentlichen Punkten überein, so daß eine Inhaltsangabe sich erübrigt. Einige Motive sind in der Anordnung umgestellt, und das Verweilen des Geistes bei der Liebsten ist etwas anders geschildert.

Ein Urteil über die Zusammenhänge dieser nordischen Balladen mit dem Eddaliede und den beiden schottischen Geisterballaden läßt sich erst ermöglichen, wenn wir sie alles nebensächlichen Beiwerks entkleiden und sie uns nur in den wesentlichen Punkten der Handlung vor Augen führen. Erst so werden die Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten kraß beleuchtet, die zu weiteren Schlüssen den Anhalt geben. Da wir uns auf dem

---

[1]) 'The source of the later ballads is perceptible here' (Child II 228).

[2]) Grundtvig a. a. O. Nr. 90 II 492ff.

[3])
9 . . .
„Kand i Jesu naffu neffne,
Saa kommer i ind."
10 „Du stat op, stalten Else-lille!
luk op din door:
ieg kand saa vell Jesu naffu neffne,
som ieg kunde før." (S. 495).

[4]) A. Afzelius, Swenska Folkets Saga-Häfder Nr. 6; I 29, II 204, Stockholm 1844—1853 5 Bde.; vgl. Child II 227.

sehr unsicheren Boden jahrhundertelanger mündlicher Tradition bewegen, ist die größte Vorsicht geboten. Mein Streben geht dahin, sozusagen das Knochengerüst freizulegen, das der Verwitterung durch die Jahrhunderte standgehalten hat. Dies glaube ich am besten durch eine synoptische Tabelle veranschaulichen zu können, indem ich die Motive der einzelnen Balladen nebeneinanderstelle (vgl. Tabelle S. 26).

Ein Vergleich der Motive läßt wohl mit Gewißheit darauf schließen, daß alle fünf Lieder auf denselben Ursprung zurückgehen, insofern ein Ausschnitt gleicher heidnischer Weltanschauung hier seine personifizierte Gestaltung in Formen findet, die sich oft bis in Einzelheiten hinein miteinander decken. Hier bildet also nicht allein jene gemeinsame Weltanschauung den Grund, auf dem sie selbständig nebeneinander erwachsen sein könnten. Vielmehr liegt, wie ich glaube beweisen zu können, eine geschlossene Urform vor, die sich weiter entwickelt und differenziert hat.

Die älteste überlieferte Form zeigt wohl das Eddalied. Ihm scheint The Unquiet Grave am nächsten zu stehen. Hier spielt die ganze Szene noch am Grabe, wie in dem Eddaliede, während in allen andern Varianten die Begegnung in die Kammer der Geliebten verlegt ist. Wir können dies begreifen, da der Zusammenhang mit den vorangehenden Ereignissen der Helgesage im Lauf der Jahrhunderte offenbar verloren gegangen ist, wodurch die Vorbedingungen für die Szene am Grabe wegfallen; da das Ganze zur Nachtzeit spielt, ist der Besuch des Geistes in der Kammer der Geliebten dann sogar dem Aberglauben entsprechend wahrscheinlicher und erklärlicher. Unsere Ballade The Unquiet Grave mag also das, was von dem alten Liede noch verstanden wurde, in seinen Bruchstücken am reinsten bewahrt haben. Auch der Kuß, nach dem sich die Geliebte sehnt, ist in dieser Version geblieben, während das Motiv in den nordischen Fassungen verloren ist. Daß ein Kuß von dem Toten den baldigen Tod der Geliebten zur Folge haben würde, ist eine leicht erklärliche Erweiterung des vorigen Motivs; ebenso ist es natürlich, daß der Geist die Geliebte tröstet. Wenn sich letzteres Motiv in dem Eddaliede ebenfalls findet, so wird es hier in der Ballade doch neu erfunden sein — vielleicht im Zusammenhang mit Sweet William's Ghost —, denn der ganze Schluß der Helgeerzählung fehlt im übrigen im Unquiet Grave, was wahrscheinlich auf Rechnung einer sehr fragmentarischen Überlieferung des Textes zu setzen ist. Um schließlich auf die anfangs besprochene Vertauschung in der Person des Toten zurückzukommen, so sprechen auch diese Zusammenhänge

Edda	Dänisch	Schwedisch	Unquiet Grave	Sweet William's Ghost
1. Der tote Helge kommt aus dem Grabhügel; Sigruns Klagen haben ihm die Ruhe geraubt	Der tote Geliebte kommt aus dem Grabe; die Klagen der Geliebten haben ihm die Ruhe geraubt	Der tote Geliebte kommt aus dem Grabe; die Klagen der Geliebten haben ihm die Ruhe geraubt	Der tote Geliebte spricht aus dem Grabe; die Klagen der Geliebten rauben ihm die Ruhe	[Anderes Motiv]
2. Auf die Kunde eilt Sigrun zu dem Toten. Szene: Vor dem Grabhügel	Er kommt zur Kammer der Geliebten	Er kommt zur Kammer der Geliebten	Szene: am Grabe	Er kommt zur Kammer der Geliebten
3.	Den Sarg auf dem Rücken			
4. Die Dienerin hatte den Toten erkannt	Gibt sich als guter Geist zu erkennen	Gibt sich als ihr Geliebter zu erkennen		Gibt sich als ihr Geliebter zu erkennen
5.	Fragen d. Gel. über Hölle usw.	„Sie redeten viel . . .“		in B, D, E: Fragen
6. Sigrun will den Toten küssen			Sie begehrt einen Kuß von dem Geliebten	Sie begehrt einen Kuß von dem Geliebten
7.			Dann müßte sie bald sterben	Dann müßte sie bald sterben
8. Seine Glieder sind vom „Leichentau“ naß. Ihre Tränen fielen blutig auf seine Brust	Ihre Tränen füllen seinen Sarg mit erstarrtem Blut	vgl. unten 16		
9.	Ihre Fröhlichkeit läßt Rosen in seinem Grabe sprießen	vgl. unten 17		
10. Man solle das Klagen lassen	vgl. unten 14	vgl. unten 14	Er tröstet sie	
11. Sigrun geht lebend zu Helge in den Hügel	Darf sie zu ihm ins Grab?			Später: Kann sie zu ihm ins Grab?
12. Ehe der Hahn kräht, reitet Helge fort	Hahnenschrei. Der Geist entfernt sich	Hahnenschrei. Der Geist entfernt sich		Hahnenschrei. Der Geist nimmt Abschied
13.	Die Geliebte folgt ihm zum Kirchhof. Der Geist verschwindet	Die Geliebte folgt ihm zum Kirchhof. Der Geist verschwindet		Die Geliebte war ihm zum Kirchhof gefolgt. [Der Geist verschwindet]
14.	Sie möge heimgehen und nicht mehr weinen	Sie möge heimgehen und nicht mehr weinen		
15. Sigrun stirbt bald vor Gram	Die Geliebte geht heim und stirbt in Monatsfrist			[Die Geliebte stirbt]
16.		Ihre Tränen füllen seinen Sarg mit Blut		
17.		Ihre Fröhlichkeit streut ihm Rosen		

zwischen dem Eddaliede und dem Unquiet Grave für die dort gefällte Entscheidung. Wir erinnern uns, daß Helge im Kampf gegen Dag gefallen war, der die Pflicht der Blutrache an ihm zu erfüllen hatte. Eine Reminiszenz an dieses Ereignis wäre dann die in Frage stehende Zeile, die noch den Tod auf dem Kampfplatz im Walde andeutet.

Die beiden skandinavischen Fassungen sind miteinander eng verwandt und können als ein Ganzes hier behandelt werden. Die Motive des Eddaliedes sind in ihnen sämtlich enthalten bis auf den Kuß, den Sigrun begehrt. Im übrigen sind sie — ein durchaus volkstümlicher Vorgang — Erweiterungen und Zusätzen unterworfen worden. Der Sarg, den der Tote auf dem Rücken hat, findet sich nur in der dänischen Fassung, ist also sicher sehr später Zusatz. Die Fragen über den Zustand im Grabe, in der Hölle usw. finden sich, wie wir sahen, öfters in anderen Balladen und werden von solchen übernommen worden sein. Wie im Eddalied, füllt sich der Sarg von den Tränen der Geliebten mit Blut. Eine leicht verständliche spätere Erweiterung ist es, wenn im Gegensatz dazu ihre Fröhlichkeit Rosen im Grabe des Geliebten sprießen läßt. Es stört das naive Empfinden des Volkes nicht weiter, daß dieser Zusatz ganz unkritisch und unlogisch ist, denn das Thema unserer Ballade war ja gerade dadurch entstanden, daß die Geliebte so unmäßig trauert und der Freude keinen Raum gönnt. Man stand aber so sehr unter dem Eindruck des augenblicklichen Bildes, daß man es durch Betonung des Gegensatzes noch anschaulicher machen wollte, unter Hintansetzung der größeren Zusammenhänge.

Die Handlung spielt in den nordischen Fassungen in der Kammer der Geliebten. Aber wie im Eddaliede Sigrun gleich anfangs zu dem Grabhügel des Geliebten eilt, so folgt die Geliebte auch hier schließlich dem Geist zum Kirchhof und begehrt, neben ihm im Grabe zu ruhen. Wie im Eddalied, geht die Geliebte schließlich heim und stirbt bald darauf vor Gram und Sehnsucht.

Schwieriger liegen nun die Verhältnisse für Sweet William's Ghost. Wie für die dänische und schwedische Ballade eine enge Verwandschaft untereinander nicht zu verkennen war, so besteht offenbar ein ähnlich enger Zusammenhang zwischen The Unquiet Grave und Sweet William's Ghost. Beide haben die Motive des Kusses und der unheilvollen Folgen, die er für die Geliebte haben würde. In den beiden nordischen Balladen fehlt auch der geringste Anklang an diese beiden Motive; andrerseits fehlen in der schottischen Gruppe die Motive von der Wirkung ihrer Tränen und ihrer Fröhlichkeit auf den Zu-

stand des Toten im Grabe. Nach diesen Argumenten kann mit Bestimmtheit angenommen werden, daß sich weder die schottische Gruppe aus der nordischen, noch umgekehrt diese aus dem schottischen Zustand der Überlieferung entwickelt hat. Beide Gruppen müssen vielmehr auf eine gemeinsame Vorstufe zurückgeführt werden, die dann in engeren Vergleich mit dem Helgeliede zu setzen ist.

Zu welchen Ergebnissen führt dieser Vergleich nun bei näherer Betrachtung? Sind die vier Balladen direkt von dem Eddaliede herzuleiten? Wir sahen, daß The Unquiet Grave dem Eddaliede wohl am nächsten zu stellen ist. Diese Beobachtung führt uns notwendigerweise in einem kleinen Exkurse auf das Problem über die Heimat der Eddalieder. Während die Mehrzahl der Gelehrten zu der Ansicht neigt, daß die Eddalieder im wesentlichen auf Island oder den im Norden Schottlands gelegenen Inseln entstanden seien, vertreten der Isländer Vigfusson und nach seinem Vorgange der Norweger Sophus Bugge die These, daß sie zum großen Teil auf den britischen Inseln selbst von dort lebenden Skandinaviern gedichtet seien.[1]) Diese Hypothese gewinnt — wenigstens was die Helgelieder anbetrifft — zweifellos eine Stütze durch das bisherige Resultat unserer ganz unabhängig von jener Problemstellung geführten Untersuchung. Bugge[2]) vermutet, auf ein ausgedehntes textkritisches Beweismaterial gestützt, ein Däne habe auf englischem Boden ältere Heldenlieder von Helge, dem Sohne Halfdans aus dem Geschlecht der dänischen Skyldinge, überarbeitet, unter Vermischung mit den aus dem Beowulfepos bekannten angelsächsischen Erzählungen von den Skyldingen. In dieser Überarbeitung sei die Erzählung einerseits wieder nach Dänemark gewandert und weiter mit alten verwandten Stoffen verschmolzen worden. Andererseits sei sie durch weitere Umarbeitungen in England in eine Gestalt gebracht worden, von der einzelne Bruchstücke in den Helgeliedern der Edda bis auf unsere Tage erhalten sind. Wir hätten danach also auf englischem Boden die Vorstufe für das zweite Eddalied von Helge Hundingtöter zu suchen. Die von uns festgestellte besonders enge Verwandtschaft des Unquiet Grave mit dem Eddalied findet auf dem Boden dieser Hypothese somit eine einwandfreie Erklärung. Danach wäre es als eine selbständige Fortentwicklung jener in das englische Idiom übertragenen und im Lande gebliebenen Vorstufe des Helgeliedes anzusehen, wobei, abgesehen von der mehr und mehr ver-

[1]) vgl. Pauls Gr. 2. Aufl. II, 1, 524.
[2]) a. a. O. passim.

witterten Gestalt, nur die Namen geschwunden sind. Letzteres wäre nicht verwunderlich, wenn man berücksichtigt, daß das Lied allmählich ganz aus dem größeren Zusammenhang mit der Helgesage gerissen wurde, wodurch die Namen Helges und Sigruns an Bedeutung verloren.

Für die Entstehung der nordischen Balladengruppe bleiben nach diesen Ausführungen zwei Möglichkeiten. Entweder sind sie erst von der Tradition des Eddaliedes selbst herzuleiten, oder sie gehen auf die von Bugge angenommene, nach Dänemark zurückgetragene Form des Helgestoffes zurück. Ein endgültiges Urteil wage ich bei der Undurchforschbarkeit der mündlichen Tradition hier nicht zu fällen, doch möchte ich mich eher für letztere Annahme auf dem Boden der Buggeschen Hypothese entscheiden.

Obgleich Bugge ohne jede Berücksichtigung der stoffverwandten schottischen und nordischen Balladen, sondern von ganz andern Argumenten aus zu seiner Hypothese gekommen ist, lassen sich, wie wir sehen, auch die Resultate unserer Balladenvergleichung ohne Schwierigkeit dort einordnen. Dieser Umstand dürfte sehr wesentlich dafür sprechen, daß zum mindesten der Kern seiner Vermutungen richtig ist, selbst wenn bei den unkontrollierbaren Irrwegen mündlicher Tradition Ungenauigkeiten vorhanden sein mögen. Die Auffassung Childs, daß das Eddalied die Quelle der Balladen sei, wäre nach dieser Darstellung zu berichtigen. Das Helgelied der Edda ist vielmehr als ein besonderer Zweig der Tradition anzusehen, ebenso wie die nordische und die schottische Gruppe.

Es bleibt nunmehr nur noch übrig, von dieser Grundlage aus auf das engere Verhältnis zwischen The Unquiet Grave und Sweet William's Ghost einzugehen. Erschwert werden hier die Untersuchungen besonders durch die äußerst fragmentarische Gestalt des Unquiet Grave, dem die ganze zweite Hälfte der Erzählung fehlt. Es wird sich daher mit Sicherheit kaum feststellen lassen, ob in bezug auf das Verhältnis zu Sweet William's Ghost zwei Versionen ein- und derselben Ballade oder zwei selbständige Entwicklungen von dem allgemeinen Ausgangspunkt aus vorliegen. Mir scheint das letztere jedoch wahrscheinlicher, wenn wir das Geistermotiv selbst beachten. Wir haben The Unquiet Grave als die altertümlichste, der ursprünglichen Sage am nächsten stehende Fassung zu betrachten. Ihre stark fragmentarische Gestalt hätte die Ballade aber in Schottland wohl früh gänzlicher Vergessenheit anheimgegeben, wenn sie nicht an Sweet William's Ghost einen Anhalt gehabt hätte, der ihr weiterhin das Interesse des Publikums sicherte; denn die auffallende Ähnlichkeit beider Balladen konnte schon damals auch

dem naivsten Beobachter nicht verborgen bleiben. Eine Entwicklung der Ballade Sweet William's Ghost aus der nordischen Gruppe — oder zum mindesten unter dem Einfluß derselben — anzunehmen, ist trotz mancher Übereinstimmungen ganz unwahrscheinlich, da einige Motive, wie wir sahen, ganz fehlen und andere in der Reihenfolge geändert sind. Wir haben sie vielmehr zweifellos sehr nahe zu The Unquiet Grave zu stellen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden besteht nur in einem Punkte. Er betrifft die Begründung der Geistererscheinung und trägt wohl wesentlich dazu bei, daß die Zusammenhänge zwischen beiden bei oberflächlicher Betrachtung stark verdunkelt erscheinen. In Sweet William's Ghost findet der Geliebte keine Ruhe im Grabe, bevor er nicht sein uneingelöstes Treuwort zurückgenommen hat. Im Unquiet Grave und den nordischen Balladen dagegen findet sich in Übereinstimmung mit dem Eddaliede und einer weitverbreiteten gemeingermanischen, wahrscheinlich sogar indogermanischen Tradition das Motiv, daß übermäßige Trauer der Hinterbliebenen den Todesschlaf des Gestorbenen stört. Im Abendlande wie im Morgenlande ist dies Motiv verbreitet. Child gibt dafür zahlreiche Belege,[1]) sowohl aus Kalidasas Raghuvansa und sonstigen Sanskrit- und persischen Quellen, wie griechischen, römischen, romanischen, deutschen und nordischen Balladen und Märchen. Auch für Schottland ist, ungehindert durch jenes andere Motiv aus Sweet William's Ghost, diese Auffassung durch Einzelbeispiele belegt. Sir Walter Scott bemerkt außerdem,[2]) daß der Glaube im ganzen Lande allgemein bekannt ist.

Besonders häufig findet sich das Motiv auch in deutschen Balladen, so in „Die Macht der Tränen" und „Der Vorwirt".[3]) Abgesehen von diesem Motiv haben die deutschen Volkslieder jedoch nicht den geringsten Urzusammenhang mit der Tradition des Eddaliedes; das Motiv begegnet hier in einem ganz andern Rahmen. Diese Lieder bilden vielmehr unter sich eine Gruppe, die ihr Zentrum in Germanien, in der Nähe der slawischen Grenze gehabt zu haben scheint, denn das Volkslied vom Vorwirt ist von den benachbarten deutschen Gegenden auch zu den Slawen gedrungen, wo es in verschiedenen slawischen Fassungen vorliegt.[4]) Einfluß von Deutschland aus liegt offenbar auch vor

---

[1]) a. a. O. II S. 234ff.

[2]) Redgauntlet N. 2 to Letter XI; vgl. Child Bd. 2 S. 234.

[3]) Vorwirt = erster Ehemann. Child Bd. 2 S. 235. Zwei Versionen bei R. Warrens, Norwegische Volkslieder, Anhang I S. 276. Eine dritte, sehr ähnliche bei Talvj a. a. O. S. 400: Das nasse Grabhemd.

[4]) vgl. R. Warrens, Dänische Volkslieder S. 282f.

in der dänischen Ballade „Der Geist von Hedeby“,[1]) die denselben Gegenstand behandelt, also nicht zu der schottisch-nordischen Gruppe zu ziehen ist. Das Motiv muß als Gemeingut aller germanischen Völker, also sowohl selbständig in den Kreis der Helgesage wie in jene germanischen Volkslieder gedrungen sein.

Ein näheres Eingehen auf diese Verhältnisse würde aus dem Rahmen unserer Untersuchung fallen, die dadurch in nichts gefördert würde. In dem Umfange, wie es geschehen ist, war ihre Heranziehung jedoch nötig, um zu zeigen, daß jenes Motiv für die Wiederkehr der Toten, das uns in der Edda und im Unquiet Grave begegnet, weit verbreitet ist.

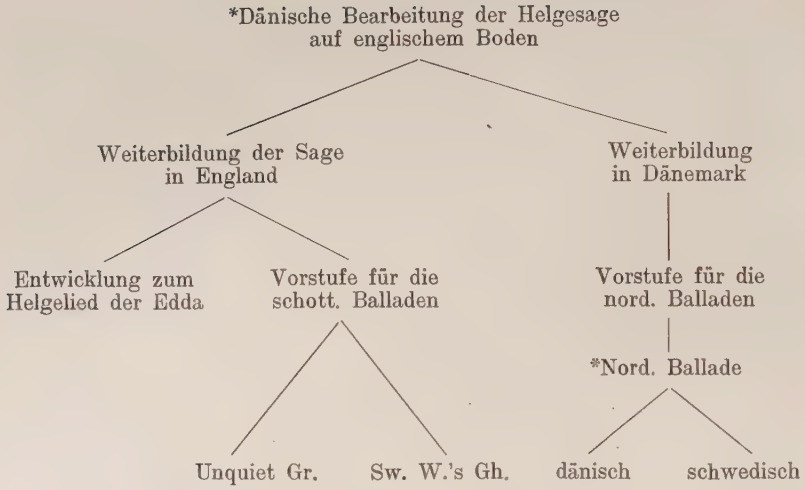
Das Motiv von Sweet William's Ghost ist also zweifellos als das jüngere anzusehen. Es ist ein Fremdkörper, der in die im übrigen sehr alte Überlieferung gedrungen ist. Obgleich es in der jetzigen Gestalt der Ballade durchaus als das Leitmotiv erscheint, kann es doch nicht den Keim zur Entstehung der Ballade gegeben haben, denn alle weiteren Motive verknüpfen ja Sweet William's Ghost aufs engste mit der Tradition des Helgestoffes.

In Anbetracht der stark verwitterten Gestalt des Unquiet Grave im Vergleich zu Sweet William's Ghost werden wir annehmen müssen, daß der Stoff, von einer gemeinsamen Vorstufe ausgehend, aber verhältnismäßig früh durch verschiedenartige Schicksale getrennt, eine zweifache Entwicklung durchgemacht hat, als deren Endglieder sich schließlich die beiden Balladen in ihrer jetzigen Gestalt ergaben. Wenn Child im Unquiet Grave eine Ballade vermutete, 'which perhaps may have been a variety of Sweet William's Ghost' (II, 228), so glaube ich durch die vorangehenden Erörterungen den Sachverhalt noch genauer dargelegt zu haben, als es Child im Rahmen seiner Aufgabe möglich war. Gleichzeitig wurde versucht, die gemeinsame Grundlage für die Tradition dieses Stoffes zu finden, die sich, wie wir nachträglich sahen, sehr gut mit der Buggeschen Hypothese von der Heimat der Helgelieder vereinen läßt. Der Stammbaum der Tradition ließe sich danach im einfachsten Schema etwa wie auf folgender Seite darstellen.

Nach der Schaffung dieser breiteren Grundlage wird es nunmehr nötig, noch einige Ergänzungen in der Erläuterung von Sweet William's Ghost nachzutragen, worauf früher verwiesen worden ist (vgl. S. 14).

---

[1]) Warrens, Dänische Volkslieder 176 ff.



Wie die Balladenvergleichung ergab, hat das Motiv des nicht zurückgenommenen Treuworts das ältere gemeingermanische Geistermotiv verdrängt. Wie weit dieses neue Motiv im schottischen Volksglauben wurzelte, ist bereits früher ausgeführt. Da sich jedoch außerhalb der britischen Inseln nicht die geringsten Parallelen für das Motiv finden, wird man zu der Annahme berechtigt sein, daß es wohl nur im schottisch-englischen Volksglauben bekannt ist und sich erst hier entwickelt hat. Bemerkenswert bleibt aber die Tatsache, daß hier ein altes gemeingermanisches Geistermotiv durch ein anderes dem schottischen Geiste offenbar noch näher liegendes ersetzt worden ist.

Die übrigen bei Besprechung von Sweet William's Ghost noch nicht erläuterten Motive erklären sich nun in der Beleuchtung der Zusammenhänge mit The Unquiet Grave von selbst. Das Motiv des Kusses, den die Geliebte von dem Toten begehrt, findet sich ebenso in der Edda wie im Unquiet Grave, und die Ausmalung der Folgen dieses Kusses, der gewissermaßen als ein Treugelöbnis mit dem Tode aufgefaßt werden kann und daher den baldigen Tod des Überlebenden nach sich zieht, sind, wie bemerkt wurde, sehr naheliegend.

Auch das Motiv des Hahnenschreis, der das Ende der Geisterstunde anzeigt, findet sich in der Edda. Wenn das Motiv im Unquiet Grave fehlt, so ist dies jedenfalls nur seiner fragmentarischen Überlieferung zuzuschreiben. Denn auch dieses Motiv ist, ähnlich dem eigentlichen Geistermotiv, bei vielen

germanischen Völkern, besonders wieder im deutschen Volkslied, verbreitet.[1])

Den Motiven des Unquiet Grave ist vollends im einzelnen nichts mehr hinzuzufügen, da sie durch die vorangehenden Erläuterungen sämtlich erledigt sind. Bemerkenswert ist die große Ähnlichkeit der verschiedenen Versionen dieser Ballade trotz ihres fragmentarischen Charakters. Die beiden ersten Verse jeder Version, die Schilderung einer naßkalten, stürmischen Nacht enthaltend, dürfen kaum auf sehr hohes Alter Anspruch machen. Die ganze zweite Strophe muß wegen ihrer häufigen Verwendung in der Balladenkomposition[2]) durchaus zu den formelhaften Elementen gerechnet werden. Betrachten wir aber schließlich die Ballade noch einmal als Ganzes, so wird man sich trotz ihrer vom Zahn der Jahrhunderte benagten Gestalt dem tiefen Eindruck ihres Gehalts und ihrer Altertümlichkeit nicht entziehen können.

Die Einflußsphäre der Ballade.

Wegen ihrer fragmentarischen Form ist eine wesentliche Anregung auf die weitere Balladendichtung nicht zu erwarten. Bemerkenswert ist jedoch, daß zwei Fassungen der Ballade 'The Twa Brothers' in den Schlußstrophen deutlich die Tradition des Unquiet Grave erkennen lassen.[3]) Der eine Bruder hat den andern versehentlich beim Spiel getötet. Er begräbt ihn und kehrt allein heim. Ob der Kunde von dem Unglück des Bruders ist dessen Geliebte so untröstlich, daß sie ihn durch ihr Klagen aus dem Grabe trauert. Die hierauf bezüglichen Strophen lauten am Schluß der Fassung B[4]):

10 She put the small pipes to her mouth,
And she harped both far and near,
Till she harped the small birds off the briers
And her true-love out of the grave.

11 'What's this? what's this, Lady Margaret?' he says,
'What's this you want of me?'
'One sweet kiss of your ruby lips,
That's all I want of thee.'

12 'My lips they are so bitter,' he says,
'My breath it is so strong,
If you get one kiss of my ruby lips,
Your days will not be long.'

---

[1]) vgl. R. Köhler, Kleinere vermischte Schriften Bd. 3 S. 581 ff.; daselbst auch weitere Literaturangaben.
[2]) vgl. Child II 156.
[3]) Child I 438 B 10—12 und I 440 C 18—20.
[4]) Child I 439 f. u. II 234.

Fassung C hat folgenden Wortlaut[1]):

18 She ran distraught, she wept, she sicht,
She wept the sma brids frae the tree,
She wept the starns adown frae the lift,
She wept the fish out o the sea.

19 'O cease your weeping, my ain true-love,
Ye but disturb my rest;'
'Is that my ain true-lover, John,
The man that I love best?'

20 ''T is naething but my ghaist,' he said,
'That's sent to comfort thee;
O cease your weeping, my true-love,
And 't will gie peace to me.'

Die erste der drei Strophen in beiden Fassungen ist ein stereotypes Element in der Balladenkomposition, das auch besonders in nordischen Balladen beliebt ist. In der ersten Fassung ist dabei eine Vermischung mit den nordischen Traditionen von der wunderbaren Macht der Harfe eingetreten.[2]) In der Form der zweiten Fassung jedoch kann diese Strophe schon sehr lange mit den beiden übrigen verbunden gewesen sein. In diesen letzteren ist nun in beiden Versionen die Tradition des Unquiet Grave unverkennbar. Doch sehen wir in diesen beiden Fassungen des Stoffes die Überlieferung fast noch fragmentarischer festgehalten als im Unquiet Grave selbst. Bemerkenswert ist jedoch, daß die auffallende Übereinstimmung in den Versionen dieser Geisterballade bei den hier mitgeteilten Formen sich nicht in dem Maße wiederfindet. Im wesentlichen werden wir für Schottland also drei Endstadien des Stoffes annehmen können, wie sie in den selbständigen Geisterballaden Sweet William's Ghost und The Unquiet Grave und ferner in den Schlußstrophen der Versionen B und C von The Twa Brothers vorliegen. Ziehen wir endlich noch die skandinavischen Endpunkte jener Tradition hinzu, so vermögen wir die erstaunliche Lebenskraft zu ahnen, die diesen bis in mythische Gestaltung hinaufreichenden Stoff durchpulste, dessen Kern das Geistermotiv von der gestörten Ruhe der Toten bildet.

Die große Verbreitung dieser vorzüglich im Rahmen von Sweet William's Ghost festgehaltenen Erzählung hat natürlich im Verein mit The Unquiet Grave und anderen möglicherweise im Umlauf befindlichen Formen zu einer Tradition geführt, die für Schottland während einiger Jahrhunderte als allgemein bekannt angenommen werden darf. Verschiedene Motive und Wendungen scheinen ja überhaupt erst durch die Beliebtheit

[1]) vgl. Child I 439 f. u. II 234.
[2]) vgl. die Ballade The Twa Sisters S. 81 ff.

von Sweet William's Ghost zu festen Elementen der Balladenkomposition geworden zu sein, zumal sich Parallelen für diese Wendungen in nordischen Sprachen kaum finden dürften, wie dies bei andern Elementen der Fall ist.

Auch auf ein Erzeugnis der schottischen Kunstdichtung scheint nicht so sehr eine bestimmte Form der Ballade als vielmehr die durch jene Balladen geschaffene Tradition unseres Geistermotivs eingewirkt zu haben. Es ist die Ballade Mary's Dream, deren Verfasserschaft John Lowe zugeschrieben wird.[1]) Sie ist von Cromeck in zwei Fassungen mitgeteilt. Indem ich hier die eine Fassung ziemlich vollständig — mit Ausnahme der belanglosen dritten Strophe — mitteile, gebe ich damit einerseits die Möglichkeit eines direkten Vergleichs des Inhalts mit den Motiven unserer Überlieferung. Andererseits bietet sie als Beispiel einer Kunstballade ein lehrreiches Gegenstück zu Stil und Komposition der Volksballade.

1 The moon had climb'd the highest hill,
  Which rises o'er the source of Dee,
And from the eastern summit shed
  Her silver light on tow'r and tree:
When Margaret laid her down to sleep,
  Her thoughts on Sandy far at sea;
When soft and low a voice was heard,
  Saying, Mary, weep no more for me.

2 She from her pillow gently rais'd
  Her head to ask who there might be;
She saw young Sandy shiv'ring stand,
  With visage pale and hollow ee;
'O Mary, dear, cold is my clay,
  It lies beneath a stormy sea;
Far, far from thee I sleep in death;
  So, Mary, weep no more for me.

* * *

4 'O maiden dear, thyself prepare,
  We soon shall meet upon that shore,
Where love is free from doubt and care,
  And thou and I shall part no more!'
Loud crow'd the cock, the shadow fled,
  No more of Sandy could she see;
But soft the passing spirit said,
  'Sweet Mary, weep no more for me!'

Die genau eingehaltene Reihenfolge der Motive, entsprechend denen von Sweet William's Ghost und The Unquiet Grave, läßt es mir ausgeschlossen erscheinen, daß Lowe diese Ballade ganz aus sich geschöpft hat. Sicher ist seine Phantasie bewußt oder unbewußt geleitet worden durch die Tradition jener Geisterballaden.

[1]) Cromeck, Remains of Nithdale Song S. 342ff.

III. Fair Margaret and Sweet William.

(Child Nr. 74; II 199 ff., V 293 f.).

Gehörten schon die beiden ersten Balladen gemeinsam mit den skandinavischen einer größeren Gruppe eng verwandter Stoffe an, so begegnen wir jetzt einer Ballade, die einem andern, jedoch ebenfalls nach Skandinavien weisenden Verbande nordisch-schottischer Balladen verwandt ist. Auch diese Ballade, Fair Margaret and Sweet William, war offenbar sehr beliebt im Volke, was vor allem aus den verhältnismäßig frühen Zeugnissen hervorgeht, die uns positiv ihre Existenz beweisen zu einer Zeit, wo solche Zeugnisse noch recht spärlich sind. Child gibt drei Fassungen, die sämtlich schon Bischof Percy bekannt waren. Eine weitere, im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Massachusetts, U. S. A., aufgezeichnete wird im 5. Bande nachgetragen (Add. and Corr. V 293 f.). Sie weist einige leicht erkennbare Überarbeitungen im Bänkelsängerton auf. Nachstehend sei die aus Percys 'Reliques' bekannte Fassung (Child A) im Wortlaut wiedergegeben.

1 As it fell out on a long summer's day,
  Two lovers they sat on a hill;
They sat together that long summer's day,
  And could not talk their fill.

2 'I see no harm by you, Margaret,
  Nor you see none by me;
Before tomorrow eight a clock
  A rich wedding shall you see.'

3 Fair Margaret sat in her bower-window,
  A combing of her hair,
And there she spy'd Sweet William and his bride
  As they were riding near.

4 Down she layd her ivory comb,
  And up she bound her hair;
She went her way forth of her bower,
  But never more did come there.

5 When day was gone, and night was come,
  And all men fast asleep,
Then came the spirit of Fair Margaret,
  And stood at William's feet.

6 'God give you joy, you two true lovers,
  In bride-bed fast asleep;
Loe I am going to my green grass grave,
  And am in my winding-sheet.'

7 When day was come, and night was gone,
  And all men wak'd from sleep,
Sweet William to his lady said,
  My dear, I have cause to weep.

8 'I dreamd a dream, my dear lady;
Such dreams are never good;
I dreamd my bower was full of red swine,
And my bride-bed full of blood.'

9 'Such dreams, such dreams, my honoured lord,
They never do prove good.
To dream thy bower was full of swine,
And [thy] bride-bed full of blood.'

10 He called up his merry men all,
By one, by two, and by three,
Saying, I'll away to Fair Margaret's bower,
By the leave of my lady.

11 And when he came to Fair Margaret's bower,
He knocked at the ring;
So ready was her seven brethren
To let Sweet William in.

12 He turned up the covering-sheet:
'Pray let me see the dead;
Methinks she does look pale and wan,
She has lost her cherry red.

13 'I'll do more for thee, Margaret,
Than any of thy kin;
For I will kiss thy pale wan lips,
Tho a smile I cannot win.'

14 With that bespeak her seven brethren,
Making most pitious moan;
'You may go kiss your jolly brown bride,
And let our sister alone.'

15 'If I do kiss my jolly brown bride,
I do but what is right;
For I made no vow to your sister dear,
By day or yet by night.

16 'Pray tell me then how much you'll deal
Of your white bread and your wine;
So much as is dealt at her funeral today
Tomorrow shall be dealt at mine.'

17 Fair Margaret dy'd today, today,
Sweet William he dy'd the morrow;
Fair Margaret dy'd for pure true love,
Sweet William he dy'd for sorrow.

18 Margaret was buried in the lower chancel,
Sweet William in the higher;
Out of her breast there sprung a rose,
And out of his a brier.

19 They grew as high as the church-top,
Till they could grow no higher,
And then they grew in a true lover's knot,
Which made all people admire.

20 There came the clerk of the parish,
As you this truth shall hear,
And by misfortune cut them down,
Or they had now been there.

Childs Versionen B und C sind aus Percys nachgelassenen Papieren veröffentlicht; sie wurden diesem 1776 und 1770 von Geistlichen mitgeteilt. Die vorstehend wiedergegebene Fassung A hat Percy mit einigen „Verbesserungen“ in seine Reliques aufgenommen. In dieser Lesart war die Ballade schon Ende des 17. Jahrhunderts in den Douce Ballads gedruckt erschienen und wurde seitdem oft neugedruckt, so daß sie bald auf allen Bücherständen zu finden war. Motherwell, der Balladensammler aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, bezeugt uns dies ausdrücklich.[1]) Daher ist schon diese eine Fassung in vier Lesarten überliefert, die nur ganz unwesentlich in einzelnen Worten voneinander abweichen. Die große Verbreitung im 17. Jahrhundert, zur Zeit eines sinkenden Sängertums, hat aber leider auch ihre Spuren zurückgelassen, so daß sie in dieser Fassung bereits vom Bänkelsängerton angekränkelt erscheint und schon manches von ihrer Ursprünglichkeit eingebüßt hat.

Schon Percy bemerkte jedoch in seinen Reliques, daß sich in Beaumont und Fletchers ‘Knight of the Burning Pestle’ vom Jahre 1611 zwei Zitate aus der Ballade finden. Strophe 5 lautet dort (Akt II, Sz. 8):

When it was grown to dark midnight,
And all were fast asleep,
In came Margaret's grimly ghost,
And stood at William's feet.

Und die erste Hälfte von Strophe 2 (III 5):

You are no love for me, Margaret,
I am no love for you.

Bis in Shakespeares Zeit gehen also diese ältesten Zeugnisse zurück.

Für die folgende Untersuchung wird es am geeignetsten sein, die Motive der mitgeteilten Fassung A zugrunde zu legen. Abweichungen in B und C werden später herangezogen werden.

1. Ausmalung des Liebesidylls.
2. William eröffnet seiner Geliebten, daß sie bald eine reiche Hochzeit mit ansehen werde.
3. Bald sieht schön Margaret beim Kämmen von ihrem Fenster aus William mit seiner Braut (brown bride) zur Trauung reiten.
4. Sie legt den Kamm beiseite und verläßt das Zimmer, um nie wiederzukehren.
5. Zur Nacht erscheint ihr Geist am Brautbett ihres untreuen Geliebten und segnet die Schlafenden.

---

[1]) “. . . this ballad, which is a favorite of the stalls”. Minstrelsy, Ancient and Modern, 1827 p. LXVIII note 18.

6. Am nächsten Morgen erzählt William seiner Braut, er habe einen unheilbedeutenden Traum gehabt.
7. Mit ihrer Einstimmung reitet er mit großem Gefolge zu Margaret.
8. Ihre sieben Brüder öffnen auf sein Klopfen.
9. Als er die Bettvorhänge zurückschlägt, findet er die Geliebte tot.
10. Ein Kuß ist die letzte Liebe, die er ihr erweist.
11. Man möge den Leichenschmaus auch gleich für ihn bereiten.
12. Margaret starb aus reinster Liebe, William stirbt aus Kummer.
13. Beide werden in der Kirche bestattet.
14. Aus ihren Gräbern sprießen Bäume, deren Kronen zu dicht verschlungenem Geäst verwachsen.

Neben den in Childs Sammlung zusammengestellten Fassungen findet sich diese Ballade noch in zusammengesetzter Form, nämlich verwachsen mit der Ballade Lord Thomas and Fair Annet. Die Verschmelzung beruht sichtlich auf der Ähnlichkeit des Stoffes. Weit schwieriger als bei den früher besprochenen Geisterballaden läßt sich jedoch hier der Zusammenhang beider aufhellen und den Fäden nachgehen, die hinüber und herüber beide Balladen miteinander verwoben haben.

Lord Thomas and Fair Annet,[1]) an sich keine Geisterballade, ist bei Child in neun Fassungen mitgeteilt, die sich in zwei Gruppen scheiden, A—D und E—I. Zu der ersten Gruppe ist ferner die III 509 f. nachgetragene Fassung zu ziehen, zu der zweiten, die in Bd. V S. 233 f. A—D zeigen die Ballade in einfacher Gestalt, während E—I die mit Fair Margaret and Sweet William zusammengesetzte Form darstellen. Letztere sind dadurch ganz in die Gruppe der Geisterballaden übergegangen und müssen als Ergänzung — oder gewissermaßen weitere Versionen von Fair Margaret and Sweet William — ausführlicher besprochen werden. Sogar der Titel Fair Margaret and Sweet William ist für diese Fassungen übernommen worden, was für den wesentlichen Eindruck auf das Publikum immerhin bemerkenswert ist. Entsprechend der Haupthandlung sind aber jene Fassungen freilich mit Recht, wie Child es tut, zu den übrigen Versionen von Lord Thomas and Fair Annet zu stellen.

Der Inhalt der Ballade in ihrer einfachen Form ist folgender: Lord Thomas verbringt, fröhlich plaudernd, ungetrübte Schäferstunden mit der Geliebten (vgl. F. M. and Sw. W. Mot. 1), bis

[1]) Child Nr. 73; II 179 ff., III 509 f., IV 469 ff., V 223 f.

ein übereiltes Wort[1]) den Tag mit einem Mißklang endet: nie würde er ein Mädchen heiraten gegen den Willen seiner Freunde. Verstimmt geht schön Anna heim. Thomas macht jenes Wort wahr und fragt seine Angehörigen um Rat, ob er die reiche Brünette (the nut-browne girl) oder die schöne Anna freien soll. Mutter und Bruder raten zu ersterer, die Schwester zu letzterer. Thomas folgt nach anfänglichem Schwanken der Mutter und führt die reiche Braut an den Traualtar in der Marienkirche (Mot. 2). Doch Anna hat davon erfahren; von ihrem Vater begleitet, reitet sie in ihrem reichsten Aufzug zur Hochzeit und wohnt der kirchlichen Feier bei; alle andern überstrahlt sie an Schönheit, als sie an der Seite der Nebenbuhlerin in der Kirche Platz genommen hat. Auch Thomas wird von neuem durch ihren Reiz bezaubert, küßt eine Rose, die er in der Hand hält, und legt sie schön Anna in den Schoß. Mit höhnenden Worten über Annas zarte, weiße Farbe zieht jetzt die eifersüchtige Braut eine Nadel aus dem Haar und stößt sie der Nebenbuhlerin ins Herz. Als Thomas die Geliebte erbleichen und ihr Herzblut zur Erde rinnen sieht, zieht er den Dolch und tötet die Braut; dann bohrt er sich selbst den Stahl ins Herz und sinkt tot neben Anna zu Boden. Man bestattet beide; aus ihren Gräbern sprießen Sträucher, deren Zweige zu dichtem Geflecht verwachsen. Dies die einfache Form der Ballade, deren Varianten in B– D für die vorliegende Untersuchung belanglos sind.

Die Fassungen E—I sind, wie bemerkt, mit Fair Margaret and Sweet William zusammengesetzt. Um dies zu ermöglichen, mußte der ursprüngliche Schluß, der den Tod der drei berichtet, natürlich fortbleiben; alle drei bleiben zunächst am Leben. Schön Anna wohnt, von William geladen, der kirchlichen Feier bei; es folgen die Spottreden, wie in A—D. Darauf jedoch geht Anna gebrochenen Herzens heim und stirbt noch am selben Tage. Ihr Geist erscheint in der Nacht am Brautbett der Vermählten, und nun folgen die bekannten Ereignisse der Ballade von Fair Margaret and Sweet William. — Da diese zusammengesetzte Form für die weiteren Ausführungen von größter Bedeutung ist, gebe ich auch hier die beste Fassung (E) im Wortlaut:

1 Sweet Willie and Fair Annie
Sat a' day on a hill,
And though they had sitten seven year,
They neer wad had their fill.

2 Sweet Willie said a word in haste,
And Annie took it ill:
'I winna wed a tocherless maid,
Against my parents' will.'

[1]) A hat: word in jest; die Lesart E: word in haste scheint mir weit besser.

3 'Ye're come o the rich, Willie,
And I 'm come o the poor;
I'm oer laigh[1]) to be your bride,
And I winna be your whore.'

4 O Annie she's gane till her bower,
And Willie down the den,
And he's come till his mither's bower,
By te lei[2]) light o the moon.

5 'O sleep ye, wake ye, mither?' he says,
'Or are ye the bower within?'
'I sleep richt aft, I wake richt aft;
What want ye wi me, son?

6 'Whare hae ye been a' night, Willie?
O wow, ye' ve tarried lang!'
'I've been courtin Fair Annie,
And she is frae me gane.

7 'There is twa maidens in a bower;
Which o them sall I bring hame?
The nut-brown maid has sheep and cows,
And Fair Annie has nane.'

8 'It's an ye wed the nut-brown maid,
I'll heap gold wi my hand;
But an ye wed her Fair Annie,
I'll straik it wi a wand.

9 'The nut-brown maid has sheep and cows,
And Fair Annie has nane;
And Willie, for my benison,
The nut-brown maid bring hame.'

10 'O I sall wed the nut-brown maid,
And I sall bring her hame;
But peace nor rest between us twa,
Till death sinder's again.

11 'But, alas, alas!' says Sweet Willie,
'O fair is Annie's face!'
'But what's the matter, my son Willie?
She has nae ither grace.'

12 'Alas, alas!' says Sweet Willie,
'But white is Annie's hand!'
'But what's the matter, my son Willie?
She hasna a fur[3]) o land.'

13 'Sheep will die in cots, mither,
And owsen die in byre;
And what's this warld's wealth to me,
An I get na my heart's desire?

14 'Whare will I get a bonny boy,
That wad fain win hose and shoon,
That will rin to Fair Annie's bower,
Wi the lei light o the moon?

---

[1]) laigh, lack, lake: low, humble mean.
[2]) lei ags lêof, deutsch lieb.
[3]) fur: furrow, Furche.

15 'Ye'll tell her to come to Willie's weddin,
The morn at twal at noon;
Ye'll tell her to come to Willie's weddin,
The heir o Duplin town.

16 'She manna[1]) put on the black, the black,
Nor yet the dowie brown,
But the scarlet sae red, and the kerches[2]) sae white,
And her bonny locks hangin down.'

17 He is on to Annie's bower,
And tirled at the pin,
And wha was sae ready as Annie hersel
To open and let him in.

18 'Ye are bidden come to Willie's weddin,
The morn at twal at noon;
Ye are bidden come to Willie's weddin,
The heir o Duplin town.

19 'Ye manna put on the black, the black,
Nor yet the dowie brown,
But the scarlet sae red, and the kerches sae white,
And your bonny locks hangin down.'

20 'It's I will come to Willie's weddin,
The morn at twal at noon;
It's I will come to Willie's weddin,
But I rather the mass had been mine.

21 'Maidens, to my bower come,
And lay gold on my hair;
And whare ye laid ae plait before,
Ye'll now lay ten times mair.

22 'Taylors, to my bower come,
And make to me a weed;
And smiths, unto my stable come,
And shoe to me a steed.'

23 At every tate[3]) o Annie's horse mane
There hang a silver bell,
And there came a wind out frae the south,
Which made them a' to knell.

24 And whan she came to Mary-kirk,
And sat down in the deas,[4])
The light that came frae Fair Annie
Enlightened a' the place.

25 But up and stands the nut-brown bride,
Just at her father's knee:
'O wha is this, my father dear,
That blinks in Wilie's ee?'
'O this is Willie's first true-love,
Before he loved thee.'

---

[1]) manna. must not.
[2]) kerches: kerchiefs.
[3]) tate: lock of mane.
[4]) deas: (frz. dais), pew.

26 'If that be Willie's first true-love,
He might hae latten me be;
She has as much gold on ae finger
As I'll wear till I die.

27 'O whare got ye that water, Annie,
That washes you sae white?'
'I got it in my mither's wambe,
Whare ye'ell neer get the like.

28 'For ye've been washd in Dunny's well,
And dried on Dunny's dyke,
And a' the water in the sea
Will never wash ye white.'

29 Willie's taen a rose out o his hat,
Laid it in Annie's lap:
. . . . . .
'Hae, wear it for my sake.'

30 'Tak up and wear your rose, Willie.
And wear 't wi mickle care;
For the woman sall never bear a son
That will make my heart sae sair.'

31 Whan night was come, and day was gane,
And a' man boun to bed,
Sweet Willie and the nut-brown bride
In their chamber were laid.

32 They werena weel lyen down,
And scarcely fa'n asleep,
Whan up and stands she Fair Annie,
Just up at Willie's feet.

33 'Weel brook ye o your brown, brown bride,
Between ye and the wa;
And sae will I o my winding sheet,
That suits me best ava.

34 'Weel brook ye o your brown, brown bride
Between ye and the stock;
And sae will I o my black, black kist,
That has neither key nor lock.'

35 Lad Willie raise, put on his claise,
Drew till him his hose and shoon,
And he is on to Annie's bower,
By the lei light o the moon.

36 The firsten bower that he came till,
There was right dowie wark;
Her mither and her three sisters
Were makin to Annie a sark.

37 The nexten bower that he came till,
There was right dowie cheir;[1])
Her father and her seven brethren
Were makin to Annie a bier.

[1]) chere, cheir hier neutral gebraucht: state of mind, behaviour.

38 The lasten bower that he came till,
. . . . . .
. . . . . .
And Fair Annie streekit there.

39 He's lifted up the coverlet,

* * *

40 'It's I will kiss your bonny cheek,
And I will kiss your chin,
And I will kiss your clay-cald lip,
But I'll never kiss woman again.

41 'The day ye deal at Annie's burial
The bread but and the wine;
Before the morn at twall o' clock,
They'll deal the same at mine.'

42 The tane was buried in Mary's kirk,
The tither in Mary's quire,
And out o the tane there grew a birk
And out o the tither a brier.

43 And ay they grew, and ay they drew,
Untill they twa did meet,
And every ane that past them by
Said, Thae's been lovers sweet!

Die Ballade Lord Thomas and Fair Annet hat nun trotz mancher Abweichungen große Ähnlichkeit mit skandinavischen Balladen. Um dies deutlich zu machen, gebe ich eine kurze Inhaltsangabe der Ballade Herr Peder och Liten Kerstin,[1]) die am besten als Repräsentant der nordischen Gruppe gelten kann.

Herr Peter und klein Christel sitzen scherzend bei Tisch. Peter eröffnet der Geliebten, daß er am nächsten Tage Hochzeit haben werde, doch so weit fort, daß Christel nicht kommen könne. Aber Christel will kommen, sei es noch so weit, wenn sie nur geladen wird. Herr Peter reitet fort und trifft die Vorbereitungen zur Hochzeit; Christel bleibt händeringend zurück und macht einen glänzenden Hochzeitsstaat zurecht. Mit Tränen in den Augen kommt sie ins Hochzeitshaus. Von hier an nimmt die Ballade eine etwas andere Wendung als die schottische. Christel muß die Braut und die Gäste bewirten. Die Braut ahnt — oder wird in andern Fassungen davon unterrichtet —, daß es ihres Bräutigams Buhle ist. Sie ist erstaunt, daß er nicht diese zur Braut erkor, denn sie ist schöner als sie selbst, und reicher scheint sie zu sein als Peter selbst. Christel geleitet sogar die Braut ins Brautgemach und ist ihr beim Auskleiden behilflich. Dann verläßt sie das Haus und erhängt sich

[1]) Afzelius a. a. O. Nr. 9 I 49; vgl. Child a. a. O. II 180.

an ihrem schönen Goldhaar im Garten. Als Peter hiervon Kunde erhält, eilt er in den Garten und löst unter bittern Tränen die tote Geliebte vom Baum. Er läßt ein Grab für sie und sich graben und stürzt sich verzweifelt in sein Schwert. Der nächste Tag sieht keinen der Drei mehr am Leben.

In einer andern Version[1]) tötet Christel, nachdem sie die Braut in die Kammer geleitet, ihren Geliebten durch einen Messerstich; die Braut verschont sie, weil sie gut zu ihr gewesen ist. — Nach den nordischen Versionen D und F endlich steckt sie das Haus in Brand, so daß Braut und Bräutigam im Brautgemach verbrennen.

Man sieht, das Thema ist in Schottland und im Norden in sehr verschiedener Weise durchgeführt. Eine Entlehnung der einen aus der andern Gruppe scheint ausgeschlossen. Andrerseits sind die Ähnlichkeiten zu auffallend, um an eine selbständige Entstehung in beiden Ländern glauben zu lassen. Wir werden wie bei den früher besprochenen Balladen annehmen müssen, daß der Stoff sich sehr früh nach Schottland und Skandinavien verbreitet und dann selbständig weitergebildet hat. In großen Zügen blieb die Tradition hier wie dort die gleiche, während die Darstellung im einzelnen sich durch die jahrhundertelange Überlieferung mehr und mehr wandelte und in beiden Ländern zu ganz verschiedenen Formen führte, wobei der nordischen Darstellung wohl der Vorzug vor der schottischen zu geben ist. Ein wesentlicher Unterschied besteht auch darin, daß in der nordischen Ballade die zurückgesetzte Geliebte die Rolle der Rächerin bekommt, während in der schottischen die Braut, die immerhin das bessere Los gezogen hat, in einem Anfall von Eifersuchtsraserei zum äußersten schreitet. Auch der erste Teil dieser Ballade hat manche Unterschiede, in denen man wohl schottische Zutat erkennen darf. Wie Child bereits bemerkt,[2]) wird nur in den englisch-schottischen Versionen der Entschluß des Lord Thomas, die reiche Braut zu heiraten, von der Entscheidung dritter Personen abhängig gemacht. Im engsten Zusammenhang damit steht ferner ein Moment, das Child unbeachtet läßt. In den nordischen Fassungen fehlt die Differenzierung, daß die zurückgesetzte Geliebte ein armes Mädchen sei; beide geben sich an Wohlstand offenbar nichts nach. Somit fällt die Beeinflussung Peters durch äußere Umstände fort, und fremder Rat erscheint nunmehr unangebracht, wo einzig seine Neigung entscheiden darf. Eine solche Unterscheidung zwischen

[1]) Grundtvig a. a. O. IV 215; vgl. Child II 180, nord. E.
[2]) a. a. O. II 180.

reich und arm steht auch ganz im Widerspruch zu dem Charakter volksmäßiger Komposition, spricht also stark gegen die Ursprünglichkeit der schottischen Form der Ballade. Standesmäßige Differenzierung widerstrebt der Volkspoesie durchaus. Die Reichen werden in der Schilderung ihres Innenlebens der Auffassung des niederen Volkes genähert; das äußere Milieu dagegen wird oft mit einer phantastischen Übertreibung geschildert, die der primitiven Freude am Bunten und Prächtigen entspringt und sich am deutlichsten im Märchen kundgibt. Auch hier sehen wir ja in der schottischen wie der skandinavischen Ballade die Verlassene in märchenhaftem Aufputz zur Brautschau reiten, zweifellos ein uralter, echt volkstümlicher Zug. Der schottische Zusatz, daß das Mädchen verlassen werde, weil es arm war, spricht sich somit selbst das Gericht. Eine solche Motivierung kennt das Volksempfinden infolge der eigentümlich ausgeglichenen Lebensbeziehungen nicht.

Dieser Vergleich zwischen der schottischen und der nordischen Form der Ballade zeigt deutlich den geringeren Wert der schottischen gegenüber der skandinavischen Ballade. Unvolksmäßige Erweiterungen beeinträchtigen das echt volkstümliche Gepräge der schottischen Ballade. Man wird daher nicht fehlgehen, wenn man diese Tatsachen durch eine weitere örtliche und zeitliche Entfernung von der Quelle erklärt. Die Keime einer gemeingermanischen Tradition aber sind unverkennbar. Weiter auf die nordischen Balladen einzugehen, liegt nicht im Bereich unserer Aufgabe.

Die gemeinsame Grundlage des Eifersuchtsdramas besteht nun nicht nur aus den Tatsachen eines nur allzu menschlichen und tausendfach variiert wiederkehrenden Vorgangs. Hier ist es vielmehr in allen Balladen eine bestimmte Variante in bezug auf Wahl des Milieus, der Personen und Begleitumstände, die den Rahmen für jenen an sich allgemein menschlichen Stoff abgegeben hat. Nicht nur auf dem Grunde gemeinschaftlicher Lebenserfahrung, sondern in einem noch viel engeren Rahmen, der sich Stück für Stück in den wesentlichen Zügen der Handlung deckt, besteht also hier ein auf gemeinsamen Ursprung weisender Zusammenhang der nordischen und der englisch-schottischen Gruppe unserer Eifersuchtsballade.

Daß jener Vorgang mit seinen Folgen auch in anderer Form dargestellt werden kann, beweist unsere Geisterballade Fair Margaret and Sweet William. Auch hier liegt das Motiv weiblicher Nebenbuhlerschaft zugrunde. Es ist daher durchaus erklärlich, wenn diese Ballade mit Lord Thomas and Fair Annet verschmolzen wurde, wie es in den Fassungen E—I der letzteren

Ballade der Fall ist. Nun scheint aber Child geneigt, wenigstens in bestimmten nordischen Formen der Ballade eine nähere Beziehung zu der zusammengesetzten als zu der einfachen Form von Lord Thomas and Fair Annet anzunehmen: "Norse ballads have the story of 'Lord Thomas and Fair Annet' coming very close in details. Those forms which are nearest to the English resemble more the mixed versions, E—H, than the simple, A—D".[1]) Dieser Ansicht vermag ich mich nicht anzuschließen. Zu den der englischen am nächsten stehenden Balladen rechnet er in erster Linie Herr Peder och Liten Kerstin, und deshalb habe ich gerade diese als Beispiel hier besprochen. Aber selbst in dieser fehlt, wie in allen andern, jede Beziehung zu dem charakteristischen Teil der zusammengesetzten Form, dem Geistermotiv, das nirgends in den nordischen Balladen dieser Gruppe anklingt. Ebenso fehlt der Traum, das gemeinsame Begräbnis des unglücklichen Paares — kurz alles, was irgendwie an Fair Margaret and Sweet William erinnern könnte. Vielmehr schließen alle mit der Katastrophe, die den ungefähr gleichzeitigen Untergang aller drei herbeiführt, d. h. mit demselben Schluß, wie er in den einfachen Versionen A—D von Lord Thomas and Fair Annet vorliegt. Ein Zusammenhang besteht also nur zwischen der einfachen Fassung dieser Ballade und ihren nordischen Verwandten, nicht aber, wie Child behauptet, zwischen diesen und der zusammengesetzten Form. Das hinzugefügte Element in dieser Zusammensetzung ist ja, wie wir sahen (vgl. den Text E S. 40ff.), unsere Geisterballade Fair Margaret and Sweet William. Da sich von dieser Ballade aber nicht die geringsten Anklänge in der nordischen Gruppe finden, so kann naturgemäß auch nicht die mit ihr zusammengesetzte Form besonders große Ähnlichkeit mit den nordischen Balladen zeigen. Die Ähnlichkeit beschränkt sich vielmehr auf das erste Element der zusammengesetzten Form, d. h. mit anderen Worten, auf die einfache Form.

Werden wir also den Stoff von Fair Margaret and Sweet William als schottische Erfindung und schottisches Nationaleigentum anzusehen haben? Die Antwort lautet trotzdem verneinend. Wenn wir auch die Beziehungen zu dem nordischen Lord-Thomas-Stoff leugnen mußten, so steht sie doch nicht isoliert da. Aber die Fäden der Tradition weisen in ganz anderer Richtung auf den nordischen Balladenschatz. Ihren Kern scheint unsere Geisterballade aus einem Stoff zu schöpfen, der in germanischen Ländern, besonders auch in Skandinavien,

[1]) a. a. O. II 180.

weit verbreitet ist und in Schottland am reinsten in Lord Lovel vorzuliegen scheint.[1]) Es wird genügen, den Inhalt in wenigen Sätzen wiederzugeben.

Lord Lovel nimmt von der Liebsten Abschied, da er sich auf längere Zeit von ihr trennen muß. Doch bald treibt ihn die Sehnsucht zurück (nach C und D eine böse Ahnung, nach G schlechte Nachricht). Kaum reitet er in das Heimatstädtchen ein, da hört er den Klang der Totenglocke und erfährt alsbald, daß die Königstochter aus Sehnsucht nach Lord Lovel, ihrem Ritter, gestorben ist. Gleich darauf begegnet ihm der Leichenzug selbst. Lord Lovel läßt den Sarg zur Erde setzen, deckt das Leichentuch ab und drückt einen Kuß auf die kalten Lippen der Toten, wobei er feierlich gelobt, nie mehr ein anderes Mädchen küssen zu wollen. Auch er stirbt am nächsten Tage aus Liebesgram. Beide werden nebeneinander in der Kirche bestattet. Dem Grabe der Geliebten entsproß eine Rose, seinem ein Dornstrauch, deren Zweige sich fest verschlingen.

Dieser Stoff ist über die meisten germanischen und ihnen benachbarten Völker in zahlreichen Varianten verbreitet. Was den Stoff betrifft, steht der schottischen Ballade das deutsche Volkslied „Der Ritter und die Maid“ am nächsten.[2]) Der Anfang weicht insofern ab, als der Ritter das durch ihn verführte Mädchen herzlos verlassen hat. Die Unglückliche geht heim zur Mutter und stirbt bald darauf an gebrochenem Herzen. Da träumt der Ritter eines Nachts, seine Geliebte sei gestorben. Dieser Traum weckt, ganz wie in Fair Margaret and Sweet William, Gewissensbisse in ihm, so daß er das Pferd satteln läßt, um zur Geliebten zu reiten. Die folgenden Ereignisse decken sich völlig mit Lord Lovel. Der Ritter stürzt sich schließlich voll Reue und Kummer in sein Schwert. Die Bäume, die aus den Gräbern beider wachsen, verschlingen ihre Zweige miteinander. Letzteres Motiv findet sich auch in der schwedischen Ballade ‘Jungfrun's död’, die ebenso wie ‘Ungersvennens Dröm’ dem deutschen Volkslied entlehnt ist.[3]) Beide sind also nicht zu dem spezifisch nordischen Zweige des Lord-Lovel-Stoffes zu rechnen, sondern zu dem deutschen, von wo sie erst nach Skandinavien gedrungen sind.

Dem selbständigen nordischen Zweige dagegen gehören die norwegischen Balladen ‘Maarstig aa hass möy’ und die schwedische ‘Herr Malmstens dröm’ an.[4]) Beide beginnen mit dem

[1]) Child a. a. O. Nr. 75; II 204ff.
[2]) Literaturang. zu den deutschen Versionen sieh bei Child II 204 Anm.
[3]) vgl. Child II 205.
[4]) vgl. Child II 205.

Traum des Liebhabers. Doch scheint, wie auch Child bemerkt, der eigentliche Anfang zu fehlen. Maarstig sieht im Traum den goldenen Ring seiner Liebsten auf einem andern Finger, der Gürtel fehlt, ihr Rock (oder Haar) ist in Stücke gerissen, ihre Schuhe mit Blut gefüllt. In der schwedischen Ballade träumt Malmsten, das Herz seiner Liebsten sei zersprungen. Die weiteren Ereignisse decken sich bis auf Kleinigkeiten in beiden Balladen untereinander wie mit Lord Lovel und allen übrigen Varianten. Zu derselben Gruppe gehört auch die schwedische Ballade 'Den sörjande', der das Traummotiv am Anfang offenbar nur infolge fragmentarischer Überlieferung fehlt.

In den Grundzügen scheinen der Ballade Lord Lovel einige andere nordische Balladen noch näher zu stehen.[1]) Der Liebhaber muß sich auf längere Zeit von seiner Geliebten trennen. Diese wird todkrank vor Liebessehnsucht und sendet einen Boten zu dem fernen Liebsten. Diesen erreicht die Nachricht bei Met und Wein. Er schwingt sich augenblicklich aufs Roß; doch alle Eile ist vergebens: als er daheim ankommt, klingt ihm die Totenglocke entgegen. Der übrige Teil ähnelt — von kleineren Varianten abgesehen — sehr den bisher erwähnten Erzählungen, wenn auch gelegentlich (z. B. in Peder Palleson) stark verstümmelt und verkürzt. Diese letzteren Balladen unterscheiden sich also, gemeinsam mit Lord Lovel, dadurch von den übrigen, daß das durchgängige Motiv des Traumes ersetzt ist durch bloßes Liebesverlangen als treibende Kraft oder schlechte Nachricht, die den Geliebten zu unverzüglicher Rückkehr veranlaßt. Im übrigen stimmt der Rest der Erzählungen in allen Varianten in den Grundzügen überein.

Diese Feststellungen gewinnen nun an Bedeutung, wenn wir uns wieder dem Vergleich mit unserer Geisterballade Fair Margaret and Sweet William zuwenden. Hier finden wir auch wieder den Traum, der Lord Lovel und seinen nordischen Parallelen fehlt. Daß der Traum seinerseits als Reflex der Erscheinung von Margarets Geist dargestellt wird, darf zunächst ganz unberücksichtigt bleiben, da keine der andern Balladen dafür eine Parallele hat. Wie William träumt, daß sein Brautbett voller Blut sei, so sieht Maarstig im Traum die Schuhe seiner Liebsten blutgefüllt.[2]) Wir haben es also offenbar mit uraltem, traditionellem Volksglauben zu tun. Ferner träumt er, die Kammer sei 'full of red swine', wofür schon Percy 'red wine'

---

[1]) Child a. a. O. II 205.

[2]) Dieses Motiv kehrt auch wieder in der dänischen Ballade „Herr Morten von Vogelsang". Vgl. Talvj a. a. O. 235 f.

setzt. Letztere Lesart wird die ursprüngliche sein, so daß 'red wine' als eine Umschreibung für 'blood' parallel dem ersten Teil des Traumes steht.[1]) Man beachte auch, daß das Schwein von altersher als glückbringendes Tier gegolten hat, also in diesem unheilvollen Zusammenhang kaum ursprünglich verwendet worden sein wird.[2]) Die folgenden Strophen zeigen dann deutlich den Zusammenhang mit der vorher besprochenen Gruppe germanischer Überlieferungen. Bemerkenswert ist jedoch, daß die Begegnung mit dem Leichenzug fortgefallen ist. William kommt in das Trauerhaus, wo er die Tote aufgebahrt findet, deckt das Leichentuch ab und küßt das totenblasse Gesicht. Doch auch sein Herz bricht vor Gram.[3]) Es folgt der allgemeine Schluß: beide werden beieinander bestattet, und die aus ihren Gräbern sprießenden Bäume veranschaulichen symbolisch die unzertrennliche Gemeinschaft über den Tod hinaus.

Es ist unverkennbar, daß allen diesen Liedern und Balladen von dem Motiv des Traumes ab eine uralte germanische Tradition zugrunde liegt. Entweder war der Traum überhaupt der Anfang der Erzählung in ihrer ältesten Form, oder der ursprüngliche Anfang ist sehr früh verloren gegangen, so daß später neue Einleitungen erfunden werden mußten. Eine solche fanden wir in ziemlich roher Form in der deutschen Gruppe und den von ihr beeinflußten Versionen anderer Stämme. Eine nordische Gruppe beginnt überhaupt erst bei dem Traum, doch deuten verschiedene Anzeichen darauf hin, daß auch hier einige einleitende Strophen vorhanden gewesen sein mögen. Eine dritte Gruppe endlich beginnt mit der unfreiwilligen Trennung der Liebenden, die die übrigen Ereignisse zur Folge hat. Dieser scheint auch Lord Lovel am nächsten zu stehen. Die letztere Gruppe ist charakteristisch gekennzeichnet durch das Fehlen des Traummotivs.

Endlich sahen wir, daß auch Fair Margaret and Sweet William zweifellos aus diesen altüberlieferten Elementen erwachsen ist. Aber welcher Gruppe steht sie am nächsten? Hier werden wohl die Schicksale und Wandlungen der Ballade stets in undurchdringliches Dunkel gehüllt bleiben. Von der Ballade Lord Lovel, die mit ihr gemeinsam noch das gleiche sprachliche Land umschließt, trennt sie das Traummotiv als ein schwer überbrückbarer Abgrund. Außerdem ist der variierende erste Teil gerade bei diesen beiden Balladen grundverschieden.

---

[1]) B 11 liest 'white swine' und C 4 'wild men's wine'.

[2]) vgl. Jaehde a. a. O. 37 f., der trotzdem ohne Grund die Lesart swine bestehen läßt.

[3]) vgl. S. 37 Str. 11 ff.

Wenn es erlaubt ist, ein Gleichnis zu gebrauchen, so ist unsere Ballade dem beflügelten Samen vergleichbar, den der Herbstwind fortgewirbelt hat. Wohl ist nach seiner Form die Baumgattung zu bestimmen, die ihn erzeugt haben muß. Aber wer will sagen, welchem der vielen Stämme er angehörte in jenem üppigen, undurchdringlichen Wald, der auf dem Boden volkstümlicher Traditionen gedeiht und wieder vermodert, nachdem er neue Keime gestreut hat.

Nur so viel sehen wir: in Schottland ist das Samenkorn auf neuen, fruchtbaren Boden gefallen, und die neuen Verhältnisse sind nicht ohne Wirkung geblieben auf die Form, in der es hier von neuem aufgeschossen ist. Kein Zweifel kann bestehen, daß das Geistermotiv sich nur durch den schottischen Nährboden erklärt. Es ist ja nur ein Schritt, um den Traum von der Geliebten als die Erscheinung ihres Geistes selbst zu deuten. Aber dieser Schritt ist nur bei der schottischen Ballade getan; allen germanischen Formen der Ballade fehlt das Geistermotiv völlig, wie aus der Vergleichung zweifelsfrei hervorging. Wie in Sweet William's Ghost ein bis in mythologische Ezählungen hinein gemeingermanisches Geistermotiv von einem spezifisch schottischen abgelöst wurde, so ist hier überhaupt erst ein Geistermotiv neu eingeführt in den Stoff, der bei allen germanischen Völkern sonst ohne dasselbe lebendig war. Erst in Schottland ist die Ballade zur Geisterballade gestempelt worden.

So viel scheint mir festzustehen, daß diese wie alle mit ihr urverwandten Balladen aus zwei Elementen besteht, nämlich einmal dem durchgängigen gemeingermanischen Element des zweiten Teiles, ferner einem stark verwitterten ersten Teil, der meist höchstens für die einzelnen germanischen Stämme in sich eine gemeinsame charakteristische Ausbildung zeigt. In Lord Lovel läge dann ein offenbar aus Skandinavien stammendes Element vor, während die im selben sprachlichen Idiom überlieferte Ballade Fair Margaret and Sweet William ein ganz anderes Element enthält, für das sich nirgends eine Parallele findet. Die Annahme, daß dieses den ersten Teil ausmachende Element, wie Child vermutet, in engerem Zusammenhang mit den in Skandinavien wurzelnden Eifersuchtsballaden steht, haben wir nach allem zurückweisen müssen.

Unsere Balladenvergleichung hat also als wesentliches Resultat ergeben, daß innere Urzusammenhänge zwischen der Geisterballade Fair Margaret and Sweet William und der Ballade Lord Thomas and Fair Annet nicht bestehen. Vielmehr ist erst sekundär eine

Verschmelzung beider auf schottischem Boden erfolgt. Lord Thomas and Fair Annet weist auf nordischen Ursprung nicht, wie Child annimmt, in dieser zusammengeschmolzenen Form E—I, sondern vielmehr in ihren einfachen Fassungen A—D, in denen unsere Geisterballade ganz ausgeschaltet ist.

Diese ihrerseits weist auf ganz anderen Wegen in die nordische Heimat. Die Brücke dorthin bildet der Lord-Lovel-Stoff, mit dem sie zahlreiche sehr alte Elemente gemeinsam hat.

Ihre eigene individuelle Gestalt aber erhält sie durch die Neueinführung des Geistermotivs als Reflex des alten gemeingermanischen Traumelements. Dadurch erhält sie ihr charakteristisches Gepräge als Geisterballade, das selbst zwischen dem urverwandten Lord-Lovel-Stoff und ihr eine große Kluft auftut und ihr eine gewisse Selbständigkeit erwirbt.

Wir haben uns nun noch kurz der Betrachtung unserer Geisterballade im einzelnen zuzuwenden. Die nachträgliche Vermischung mit Lord Thomas and Fair Annet, wie sie in den Lesarten E—I der letzteren Ballade vorliegt, ist durch die Ähnlichkeit des Stoffes vollauf erklärt. In der oben wiedergegebenen Fassung A von Fair Margaret and Sweet William (vgl. S. 36 f.) finden wir noch die Anfangsstrophe jener Eifersuchtsballade wieder. Sie fehlt in den beiden übrigen Versionen B und C. Auch die für die Lord-Thomas-Ballade charakteristische 'brown bride' ist in A 14, 15 und B 8 eingedrungen. Die „sieben Brüder" der Margaret sind ein Gemeinplatz der Balladen[1]) und haben wahrscheinlich noch eine weit ältere Tradition.

Das wundervoll poetische Motiv der aus den Gräbern sprießenden Bäume, die ihre Kronen miteinander verschlingen, gehört durchaus zu den formelhaften Elementen der schottischen Balladen.[2]) Es ist selbst noch weit über den Kreis der germanischen Balladen hinaus verbreitet und geht letzten Endes zurück auf den indischen Baumseelenglauben, der ja durch den Glauben an die Seelenwanderung seine Erklärung findet.[3]) Die Bäume sind in den schottischen Balladen Dornstrauch (brier), Rose und Birke (Nr. 85: Lilie); in den nordischen wird häufig noch die Linde genannt.

Die übrigen Motive bedürfen nach den voraufgegangenen Ausführungen keiner weiteren Erklärungen.

---

[1]) vgl. Child, Index of ballad matters Bd. V S. 490 sub: Numbers.

[2]) vgl. außer den besprochenen Balladen Nr. 73, 74, 75 noch Child Nr. 7, 64, 76, 85, 87.

[3]) Ausführliche Zusammenstellungen des Motivs sieh bei Koberstein, Zur Literatur, Geschichte und Ästhetik S. 31 ff. und Child I 96 ff.

Die Einflußsphäre.

Da die Motive unserer Geisterballade mit zu dem ältesten Bestand des Volksgesanges gehören, so finden sich viele Elemente in typischer Anwendung in anderen Balladen wieder. Daraus ist jedoch, wie wir sahen, nicht auf einen direkten Einfluß zu schließen.

Vielleicht ist es aber auf die schottische Tradition unserer Ballade zurückzuführen, wenn es in Clyde's Water A 14 heißt[1]):

Out waked her May Meggie,
Out o her drousy dream:
'I dreamed a dream sin the yestreen,
God read a' dreams to guid!
That my true-love Willie
Was taring at my bed-feet'.

Daß diese Strophe stark zersungen ist, zeigt schon die sechszeilige Form; außerdem findet sich in den übrigen Versionen der Ballade keine parallele Lesart. Es liegt also sehr nahe, einen Einfluß unserer Ballade anzunehmen.

Die im Knight of the Burning Pestle zitierte Strophe (vgl. S. 38) hat, wie schon Percy bemerkt,[2]) zu einer Fortsetzung im Stile der Kunstballade angeregt. Es ist die Ballade 'Margaret's Ghost'[3]) oder 'William and Margaret', wie sie bei Ramsay heißt.[4]) Sie wurde von Percy und seinen Zeitgenossen, wie noch ein ganzes Jahrhundert nach ihm für ein Erzeugnis David Mallets gehalten. Dieser hatte sie, so berichtet Percy, 1724 als von ihm herstammend in einigen 'public newspapers'[5]) veröffentlicht. Im Jahre 1759 nahm er sie in die dreibändige Sammlung seiner Gedichte auf und bemerkte bei der Gelegenheit, 'that the plan was suggested by the four verses quoted above,[6]) which he supposed to be the beginning of some ballad now lost'.[7]) Nun wurde im Jahre 1878 ein black-letter-druck mit dem Titel 'William and Margaret, an Old Ballad' entdeckt, der einwandfrei in das Jahr 1711 zu setzen ist[8]) und mit der angeblich von Mallet verfaßten Ballade beinahe wörtlich übereinstimmt. Da Mallet damals etwa zehn Jahre alt war,[9]) ist das Plagiat des-

[1]) Child Nr. 216, IV 188.
[2]) Percy a. a. O. II 262.
[3]) ebenda II 393ff.
[4]) Ramsay, Tea Table Miscellany, 1724.
[5]) wie z. B. Aaron Hills 'Plain Dealer' Nr. 36 (1724).
[6]) Aus dem 'Knight of the B. P.'; vgl. S. 38.
[7]) Percy a. a. O. II 393.
[8]) vgl. Roxburghe Ballads, ed Chappell, III 667 f.
[9]) Das Geburtsjahr Mallets ist nicht genau festzustellen. Vgl. DNB. sub Mallet.

selben erwiesen.[1]) Freilich wird man diesen — wenn auch ziemlich raffiniert durchgeführten — Betrug Mallets nicht zu scharf beurteilen dürfen, wie z. B. Phelps es tut, wenn man die Anschauungen jener Zeit über das Urheberrecht berücksichtigt.

Die einzige größere Abweichung zwischen der Fassung von 1711 und der angeblichen Ballade Mallets zeigt sich in den beiden ersten Versen der ersten Strophe. Diese lauten in der plagiarischen Fassung:

Twas at the silent solemn hour,
When night and morning meet;

in der alten Kopie von 1711 lautet die erste Strophe:

When all was wrapt in dark midnight,
And all were fast asleep,
In glided Margaret's grimly ghost,
And stood at William's feet.

Die Übereinstimmung dieser Strophe mit der von Beaumont und Fletcher zitierten (vgl. S. 38) ist unverkennbar. Sie ist sogar größer als die Übereinstimmung mit Strophe 5 der Volksballade Fair Margaret and Sweet William (vgl. S. 36). Child schließt hieraus: 'The ballad of 1711 seems to have been founded upon some copy of the popular form earlier than any we now possess, or than any known to me, for the last half of stanza 5 runs nearly as it occurs in Beaumont and Fletcher.'[2]) Dieser Schluß scheint mir nicht genügend begründet; er wird hinfällig, wenn wir die bei Beaumont und Fletcher zitierte Strophe selbst und nicht die entsprechende Strophe unserer Geisterballade als Ausgangspunkt für die Künstlerballade ansehen, wie es ja auch Mallet tat, indem er behauptete, daß die Strophe aus dem angeführten Stück ihn zu der Ballade angeregt habe. Dafür spricht auch, daß sich außer dieser ersten Strophe keine wörtlichen Anklänge an die Volksballade finden. Der 'elegant style' des Kunstdichters hat eine ganz andersartige Ausdrucksweise zur Folge gehabt; denn ein Kunstprodukt haben wir ohne Zweifel vor uns, und daher ist auch der Ausdruck bei Phelps in seinen im übrigen sehr klaren Ausführungen nicht sehr geschickt, wenn er sagt, 'William and Margaret' sei 'one of the old English ballads, and not an eighteenth century production at all' (a. a. O. S. 189). Diese Wendung könnte zu der irrtümlichen Vorstellung einer alten Volksballade verleiten; vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dürfte die Entstehung dieses Kunstproduktes aber auf keinen Fall anzusetzen sein.

---

[1]) Einen erschöpfenden Beweis führt Phelps, The Beginnings of the English Romantic Movement, 1899, Appendix Bd. 2 S. 177—182.

[2]) a. a. O. II 200.

Im einzelnen zeigt nun diese Ballade, die Mallets Ruhm gänzlich unverdient begründete, mehr Anklänge an Motive von Sweet William's Ghost als an Fair Margaret and Sweet William, freilich auch hier mit wesentlichen Veränderungen. Vor allem ist dort William der als Geist erscheinende, während in der Kunstballade Margaret dem Geliebten erscheint. Doch wird die Vertauschung der Personen durch den Inhalt an Bedeutung abgeschwächt. Dort verlangt William sein ohne seine Schuld uneingelöstes Treuwort zurück; in der Kunstballade mahnt Margaret:

Bethink thee, William, of thy fault,
Thy pledge and broken oath:
And give me back my maiden vow,
And give me back my troth.

Hier fordert also Margaret ihr Treuwort zurück, die aus Liebeskummer gestorben ist, da William den Eid gebrochen hat. Das Hauptmotiv bleibt, wie wir sehen, trotz der Vertauschung der Rollen bestehen. Im weiteren Verlauf der Ballade begegnet ferner das Motiv des Hahnenschreis: 'But, hark! the cock has warn'd me hence!' Entsprechend dem Kunstballadenstil folgt die Ausmalung der Schrecken, die die Erscheinung für Wilhelm hat. Nachdem er sich davon erholt hat, folgt er dem entschwundenen Geist auf den Kirchhof:

He hyed him to the fatal place
Where Margaret's body lay:
And stredch'd him on the grass-green turf,
That wrapt her breathless clay.

Die Anklänge an Sweet William's Ghost sind wohl nicht zu leugnen. Vergleichen wir den Text dagegen mit Fair Margaret and Sweet William, so findet sich außer der ersten Strophe kein einziges Motiv in der Kunstballade wieder. Es fehlen die Nebenbuhlerin und alle darauf bezüglichen Motive, ferner fehlen der Traum Wilhelms, sein Besuch in der Kammer der Geliebten, wo sie aufgebahrt liegt, die weiteren Lord-Lovel-Motive, der poetisch schöne Schluß ihres gemeinsamen Todes und Grabes — kurz alles, was einen Anhalt bieten könnte. Selbst die einzelnen Ausdrücke stimmen gelegentlich zu Sweet William's Ghost, nicht aber zu Fair Margaret and Sweet William, so: clay-cold, lily hand, true love, throth(-pledge), winding-sheet, hungry worm etc.

Wollen wir also eine Volksballade zugrunde legen, so kommt höchstens Sweet William's Ghost in Betracht. Um so unwahrscheinlicher ist es, daß, wie Child annimmt, die Anfangsstrophe der Ballade Fair Margaret and Sweet William entnommen ist; sie ist also wohl sicher durch jenes Zitat in Beaumont und Fletchers Stück angeregt, das um

1611 verfaßt wurde. Die Auffassung Childs glaube ich somit einwandfrei widerlegt zu haben. Es bedarf der Berichtigung, wenn er sagt: "'William and Margaret' is simply 'Fair Margaret and Sweet William' rewritten in what used to be called an elegant style".[1]) Die Umstände bei Verfassung der Kunstballade ließen sich nach obigen Ausführungen so erklären, daß der Dichter beim Lesen jenes Zitates sich der Ballade Sweet William's Ghost, die er vorzugsweise in seiner Umgebung gehört haben mochte, erinnerte und in der Annahme, das Zitat stamme aus dieser Ballade, aus seiner Erinnerung heraus eine Umdichtung der Ballade im Kunststil seiner Zeit vornahm, also von dem Zitat auf die in seinem Gedächtnis nachklingende Ballade Sweet William's Ghost übersprang.

Als ein charakteristisches Beispiel für den Geschmack, der Percy bei der Zusammenstellung seiner 'Reliques' leitete und bis zu gewissem Grade wohl als typisch für den Geschmack seiner Zeit angesehen werden kann, mag hier nicht unerwähnt bleiben, daß er jene angebliche Ballade Mallets 'one of the most beautiful ballads in our own or any other language' nennt.[2]) Einen prinzipiellen Unterschied zwischen Volks- und Kunstballade machte auch er noch nicht.

Soweit es sich nachweisen läßt, ist damit die Einflußsphäre unserer Geisterballade erschöpft, die also nicht entfernt den Umfang der von Sweet William's Ghost ausgehenden Anregungen erreicht.

IV. The Cruel Mother.

(Child Nr. 20; I 218 ff., 504; II 500; III 502; IV 451; V 211.)

Child teilt von dieser Ballade 19 Fassungen mit, A—M im ersten Bande S. 218 ff., die übrigen sechs in den Ergänzungen der fünf Bände. Die Strophen haben durchweg die in Schottland sehr seltene, in Skandinavien aber ganz geläufige Form von zwei Versen, mit Refrain nach jeder Zeile. Da die Fassungen A und B sehr fragmentarisch sind, gebe ich die Version C im Wortlaut. Leider ist der Refrain in dieser Fassung gerade sehr nichtssagend; er ist der Kürze wegen nur in der ersten Strophe wiedergegeben.

1 She leaned her back imto a thorn,
Three, three, and three by three,
And there she has her two babes born.
Three, three and thirty-three.

[1]) a. a. O. II 200.
[2]) Percy a. a. O. II 262.

2 She took frae 'bout her ribbon-belt,
And there she bound them hand and foot.
3 She has taen out her wee pen-knife,
And there she ended baith her life.
4 She has howked a hole baith deep and wide,
She has put them in baith side by side.
5 She has covered them oer wi a marble stane,
Thinking she would gang maiden hame.
6 As she was walking by her father's castle wa,
She saw twa pretty babes playing at the ba.
7 'O bonnie babes, gin ye were mine,
I would dress you up in satin fine,
8 'O I would dress you in the silk,
And wash you ay in morning milk,
9 'O cruel mother, we were thine,
And thou made us to wear the twine.
10 'O cursed mother, heaven's high,
And that's where thou will neer win nigh.
11 O cursed mother, hell is deep,
And there thou'll enter step by step.'

Es ist nicht schwer, den großen Abstand zu gewahren, der zwischen dem Geistermotiv in dieser und dem in den früheren Balladen besteht. Während dort die Erscheinung durchaus den Eindruck eines zwar nicht mit gespenstischen Schrecken umgebenen, aber doch rein geisterhaften Schemens in uns hervorrief, scheinen hier die Kinder wie durch ein Wunder in leiblicher Gestalt wieder auf die Erde versetzt zu sein. Die Mutter sieht sie vom Schloß aus, mit einem Ballspiel beschäftigt, aber sie erkennt sie nicht als ihre eigenen wieder. Um so wirkungsvoller wird das Motiv, daß sich trotzdem instinktiv die Mutterliebe in ihr regt für die, die sie einst grausam hingemordet hat:

O bonnie babes, gin ye were mine,
I would dress you up in satin fine, etc.

Jetzt aber geben sich die Kleinen zu erkennen und erinnern die Mutter an ihre grauenvolle Tat, die sie ihr nach andern Fassungen in allen Einzelheiten ins Gedächtnis zurückrufen. Gleichzeitig verkünden sie ihr, daß dafür die Höllenstrafe ihrer harrt, während sie selbst im Himmel die ewige Seligkeit haben (D 11):

'But now we're in the heavens hie,
And ye've the pains o hell to drie.'[1])

Die Kinder erscheinen also als Boten vom Himmel. Das aber macht die Kluft zwischen den ersten Geisterballaden und dieser noch größer: Die ganze Erzählung ist auf dem

[1]) to drie = to suffer, to undergo.

Grunde christlicher Vorstellungen aufgebaut. In den bisherigen Balladen war davon nicht die kleinste Spur zu finden; ihnen lagen rein heidnische Anschauungen zugrunde.

Ist nun die christliche Weltanschauung der Ballade nur später Überlieferung zuzuschreiben? Die Frage scheint verneint werden zu müssen, wenn wir die Parallelen aus anderen Ländern zu Rate ziehen. Auch die nordischen Formen der Ballade, auf deren Existenz ja schon die Strophenform schließen ließ, zeigen bereits diesen christlichen Untergrund.[1])

Auch in deutschen Fassungen hat man wohl sicher denselben Stoff zu erkennen, 'though the resemblance is rather in the general character, than in the details'.[2]) Den hier betonten größeren Abstand zwischen den deutschen und nordischen als zwischen den nordischen und schottischen Balladen werden wir verschiedentlich festzustellen Gelegenheit haben. Aber auch in dem 'general character' des deutschen Stoffes ist der christliche Charakter schon enthalten. Demnach ist keineswegs nur eine Überarbeitung älterer Motive in christlichem Sinne anzunehmen. Da der Stoff sich auch in den dem deutschen Gebiet benachbarten slawischen Gegenden findet, wird Deutschland als Zentrum anzunehmen sein, so daß er sich von Deutschland aus auch nach den nordischen Ländern verbreitet haben wird.[3]) Von Dänemark ist er dann nach Schottland weitergewandert, was schon aus der Strophenform fast mit Gewißheit zu schließen ist. Selbst diese letzte Stufe, die demnach in der schottischen Ballade vorliegen würde, zeigt nun noch echt volkstümliches Gepräge, muß also sicher noch in der Blütezeit der schottischen Balladendichtung hier bekannt geworden sein. Da wir nun von Anfang an die christliche Vorstellungswelt in dem Stoff antreffen, so hätten wir demnach einen echt volksmäßigen, aber doch erst aus christlicher Weltanschauung geborenen Balladenstoff vor uns, während die bisher behandelten Stoffe durchaus im Heidentum wurzelten.

Die Fassungen A—H, N—Q und IV 451 stimmen in allen Hauptzügen überein. I—L und V 211 dagegen erweitern das Motiv der Buße, die die Mutter zu tun hat. I 12 ff. lauten:

12 'O bonny babies, can ye tell me,
What sort of death for you I must die?'

13 'Yes, cruel mother, we'll tell to thee,
What sort of death for us you must die.

[1]) 'Barnemordersken'; Kristensen, Jydske Folkeviser, I 329, Nr. 121 A, B; vgl. Child I 219.

[2]) Child a. a. O. I 219.

[3]) Die oben genannten dänischen Fassungen sind in Jütland aufgezeichnet.

14 'Seven years a fowl in the woods,
Seven years a fish in the floods.

15 'Seven years to be a church bell,
Seven years a porter in hell.'

16 'Welcome, welcome, fowl in the wood[s], etc.

Diese Erweiterungen sind höchstwahrscheinlich aus der Ballade 'The Maid and the Palmer'[1]) übernommen.

Umgekehrt hat aber auch diese ihrerseits den Einfluß der 'Cruel Mother' erfahren. The Maid and the Palmer ist entstanden durch die Vermischung der Erzählung von der Samariterin (Ev. Joh. Kap. 4) mit den mittelalterlichen Legenden über Maria Magdalena (nach Luk. VII 37) und über Maria, die Schwester des Lazarus.[2]) In dieser Verschmelzung ist der Stoff über germanische, slawische und romanische Länder verbreitet. Das Mädchen ist am Brunnen beim Waschen beschäftigt, als Jesus in Gestalt eines Pilgers zu ihr tritt und sie um einen Trank bittet. Sie aber hat weder Kanne noch Becher. Der Pilgersmann antwortet (A 6):

6 But an thy lemman came from Roome,
Cupps and canns thou would ffind soone'.

7 She sware by God and good St. John,
Lemman had she never none.

8 Saies, 'Peace, ffaire mayd, you are fforsworne!
Nine children you have borne.'

Und alle neun sind begraben. Durch diese Überführung ihrer Sünden erkennt sie den Herrn Jesus in dem Pilger und fragt ihn, welche Buße er ihr auferlegt. Die Strafe wird in den verschiedenen Ländern sehr mannigfaltig angegeben. Sehr wesentlich ist dabei, daß sich nur in den englischen Fassungen das oben besprochene Verwandlungsmotiv, das wir auch in The Cruel Mother (I—L) angetroffen haben, als Strafe findet. Der Austausch kann also erst auf englischem Boden erfolgt sein; wahrscheinlich ist das Motiv in England zuerst in die Ballade The Maid and the Palmer gedrungen und aus dieser wieder für The Cruel Mother I—L entlehnt. Aus der allgemein bekannten Tradition des Stoffes der Cruel Mother wird andrerseits das Motiv des Kindesmordes schon vor der Übertragung des Stoffes nach Schottland in die Ballade von der Samariterin gedrungen sein; es findet sich sehr ähnlich auch schon in den dänischen Balladen.

Weitere Einflüsse dieser christlichen Geisterballade ließen sich nicht nachweisen.

---

[1]) Child Nr. 21, I 228 ff.
[2]) vgl. Child a. a. O. I 228.

V. The Wife of Usher's Well.

(Child Nr. 79; II 238 f., III 513 f., V 294 f.)

Die gleiche Grundlage christlicher Weltanschauung, die wir für The Cruel Mother annehmen mußten, scheint nun auch in dieser Ballade vorzuliegen. Der ganze Stoff der Ballade muß also ebenfalls erst in christlichen Zeiten entstanden sein. Trotzdem gehört auch er sicher schon der Blütezeit der schottischen Balladen an, denn ihrem ganzen Charakter nach ist die Ballade entschieden zu den schönsten Stücken zu zählen, die der schottische Balladenschatz aufzuweisen hat. Sie ist nur in vier Fassungen überliefert; die letzte (V 294 f.) ist wohl weitaus am spätesten entstanden und ähnelt teils der Fassung A, teils C. Version B wurde als Schluß der Fassung A von The Clerk's Twa Sons o Owsenford aufgezeichnet. Hier sei die vollständigere Fassung A mitgeteilt, die zuerst von Walter Scott nach dem Vortrag einer alten Frau aus Midlothian in der 'Minstrelsy of the Scottish Border' veröffentlicht wurde.

1 There lived a wife at Usher's Well,
And a wealthy wife was she;
She had three stout and stalwart sons,
And sent them oer the sea.

2 They hadna been a week from her,
A week but barely ane,
Whan word came to the carlin wife
That her three sons were gane.

3 They hadna been a week from her,
A week but barely three,
Whan word came to the carlin wife
That her sons she'd never see.

4 'I wish the wind may never cease,
Nor fashes[1]) in the flood,
Till my three sons come hame to me,
In earthly flesh and blood.'

5 It fell about the Martinmass,
When nights are lang and mirk,[2])
The carlin wife's three sons came hame,
And their hats were o the birk.

6 It neither grew in syke nor ditch,
Nor yet in ony sheugh;[3])
But at the gates o Paradise,
That birk grew fair eneugh.

* * *

[1]) Varianten: fishes, freshes; vgl. Child II 239.
[2]) mirk: dark.
[3]) sheugh: trench, ditch, furrow.

7 'Blow up the fire, my maidens,
Bring water from the well;
For a' my house shall feast this night,
Since my three sons are well.'

8 And she has made to them a bed,
She's made it large and wide,
And she's taen her mantle her about,
Sat down at the bed-side.

* * *

9 Up then crew the red, red cock,
And up and crew the gray,
The eldest to the youngest said,
'T is time we were away.

10 The cock he hadna crawd but once,
And clapped his wings at a',
When the youngest to the eldest said,
Brother, we must away.

11 'The cock doth craw, the day doth daw,
The channerin worm doth chide;
Gin we be mist out o our place,
A sair pain we maun bide.

12 'Fare ye weel, my mother dear!
Fareweel to barn and byre![1])
And fare ye weel, the bonny lass,
That kindles my mother's fire!'

Schon in dieser Fassung, wie in der ihr sehr ähnlichen, B, ist die christliche Tendenz unverkennbar. Weit stärker spricht sie noch aus Version C. Die alte Frau ruft Tag für Tag Jesu Namen an, er möge ihre drei Söhne wieder auferwecken und zu ihr senden. Jesus gewährt schließlich ihre Bitte; die Söhne kommen zurück, und die Mutter bewirtet und beherbergt sie. Weiterhin heißt es:

8 Then they lay; about the middle of the night,
Bespeaks the youngest son:
'The white cock he has crowed once,
The second has, so has the red.'

9 And then bespeaks the eldest son:
'I think, I think it is high time
For the wicked to part from their dead.'

Dann führt Jesus Mutter und Söhne zu einer Kapelle.[2]) Er öffnet ein Tor, und die Söhne gehen hinein, aber die Mutter muß draußen bleiben:

12 'Go back, go back!' sweet Jesus replied,
'Go back, go back!' says he;
For thou hast nine days to repent
For the wickedness that thou hast done'.

---

[1]) byre: cowhouse.
[2]) ? chaperine; vgl. Child, Glossar.

Als die neun Tage verstrichen sind, nimmt Jesus die arme Frau mit sich gen Himmel.

In den Texten A und B ist eine klare Motivierung für die Rückkehr der drei Söhne nicht gegeben. Wir werden daher annehmen müssen, daß der Fluch der Mutter (Text Str. 4) der Anlaß ist. Auch in C wird ja die unaufhörliche Anrufung Jesu, die schließlich die Auferweckung der Söhne zur Folge hat, als 'wickedness' bezeichnet.

Nicht, wie die Mutter es wünschte, in „Fleisch und Blut", sondern als Geister kehren die Söhne zurück in einer der langen Nächte zur Zeit der Martinsmesse; ihre Hüte sind aus Birkenholz, das nur am Tor des Paradieses wächst. Ähnlich der vorigen Ballade erkennt die Mutter den wahren Zustand ihrer Söhne nicht; sie müssen also irdische Gestalt angenommen haben. Selbst die körperlichen Bedürfnisse, Essen, Trinken, Schlafen, teilen sie offenbar mit den Lebenden, denn die Mutter richtet aus Freude über ihre Heimkehr ein festliches Mahl an und bereitet ihnen ein Lager zur Nacht. Aber der Hahnenschrei mahnt die Brüder zum Aufbruch. Sie sagen Haus und Hof Lebewohl und verschwinden, von niemand gesehen.

Auch hier wird also ein Wunder des Himmels dargestellt. Die Geistervorstellung ist durch die Schilderung ihres geisterhaften Entschwindens lebendiger als in der vorigen Ballade. Die Auslegung dieser Ballade in der Form A und B war offenbar so gedacht, daß die Söhne durch den Fluch der Mutter an den Pforten des Paradieses, am Eingang ins Himmelreich aufgehalten werden; als Beweis dafür bringen sie von dort die Birkenhüte mit. Sie kehren heim zur Mutter, um den Fluch zu sühnen und treten die Reise noch einmal an. Hoffentlich werden sie nicht wieder zur Rückkehr gezwungen; dieser Wunsch scheint in dem Schluß von Version B zu liegen:

O lang may ye hing, my mothers mantel
Or ye hap[1]) us again!

Von der ganzen Erzählung findet sich bei anderen Völkern keine Parallele; dieser Umstand spricht ebenfalls für die Entstehung der Ballade in mittelalterlicher Zeit, und zwar direkt auf schottischem Boden, ohne Anregung von andern Ländern her. Sie scheint sich von dem Borderland nach England hinein verbreitet zu haben; die drei Fassungen Childs sind in West-Lothian, Peeblesshire und Shropshire aufgezeichnet. Henderson bemerkt noch: 'Versions in Peeblesshire, Shropshire and America indicate the probable existence of a broadside version'.[2])

[1]) Or = ere, before; hap = cover.
[2]) a. a. O. S. 53.

Einzelne Punkte, wie z. B. verschiedene Züge des Geistermotivs selbst und der Hahnenschei, könnten die Vermutung nahelegen, daß es sich hier um einen nur in christlichem Sinne überarbeiteten Stoff handelt. Bei näherer Betrachtung verliert jedoch, wie wir sahen, diese Annahme an Wahrscheinlichkeit, besonders durch das Fehlen jeglicher Parallele in andern Ländern und ihre offenbar geringe Verbreitung im Lande selbst. Ferner zeigt sich durchweg in allen Fassungen die christliche Auffassung des Stoffes. Den Eindruck urwüchsiger Kraft mag sie wesentlich dadurch erwecken, daß sie sich bei ihrer Entstehung den Traditionen des alten heidnischen Glaubens, die durch Balladen wie Sweet William's Ghost und andere noch wachgehalten wurden, doch noch nicht ganz zu entziehen vermochte. Wir werden sie also mit Recht in die Zeit zu versetzen haben, da das Christentum gerade schon siegreich bis in diejenigen Winkel zu dringen begann, denen die alten Volkstraditionen daneben noch heilig waren.

Einfluß auf andere Balladen konnte nur in dem einen erwähnten Fall festgestellt werden, wo sie der Ballade The Clerk's Twa Sons o Owsenford angeschlossen ist (vgl. S. 60). Die äußerliche Verschmelzung ist hier unverkennbar.

VI. Proud Lady Margaret.

(Child Nr. 47; I 425 ff., IV 460.)

Wir wenden uns nunmehr einer Ballade zu, die zwar ähnlich den ersten Balladen noch sehr alte Elemente enthält, aber in ihrer überlieferten endgültigen Gestalt weit jüngeren Datums zu sein scheint. Sie ist bei Child in fünf Fassungen überliefert; ein Fragment von zwei Strophen (IV 460) enthält nur eine Variante der in der Ballade vorkommenden Rätsel. Nachstehend folgt die Fassung A im Wortlaut.

1 'T was on a night, an evening bright,
When the dew began to fa,
Lady Margaret was walking up and down,
Looking oer her castle wa.

2 She looked east and she looked west,
To see what she could spy,
When a gallant knight came in her sight,
And to the gate drew nigh.

3 'You seem to be no gentleman,
You wear your boots so wide;
But you seem to be some cunning hunter,
You wear the horn so syde.'

4 'I am no cunning hunter,' he said,
'Nor neer intend to be;
But I am come to this castle
To seek the love of thee.
And if you do not grant me love,
This night for thee I'll die.'

5 'If you should die for me, sir knight,
There's few for you will meane;
For mony a better has died for me,
Whose graves are growing green.

6 ['But ye maun read my riddle,' she said,
'And answer my questions three;
And but ye read them right,' she said,
'Gae stretch ye out and die.]

7 'Now what is the flower, the ae first flower,
Springs either on moor or dale?
And what is the bird, the bonnie bonnie bird,
Sings on the evening gale?'

8 'The primrose is the ae first flower
Springs either on moor or dale
And the thristlecock is the bonniest bird
Sings on the evening gale.'

9 ['But what's the little coin,' said she,
'Wald buy my castle bound?
And what's the little boat,' she said,
'Can sail the world all round?']

10 'O hey, how mony small pennies
Make thrice three thousand pound?
Or hey, how mony salt fishes
Swim a' the salt sea round?'

11 'I think you maun be my match,' she said,
'My match and something mair;
You are the first eer got the grant
Of love frae my father's heir.'

12 'My father was lord of nine castles,
My mother lady of three;
My father was lord of nine castles,
And there's nane to heir but me.

13 'And round about a' thae castles
You may baith plow and saw,
And on the fifteenth day of May
The meadows they will maw.'

14 'O hald your tongue, Lady Margaret,' he said,
'For loud I hear you lie;
Your father was lord of nine castles,
Your mother was lady of three;
Your father was lord of nine castles,
But ye fa heir to but three.'

15 'And round about a' the castles
You may baith plow and saw,
But on the fifteenth day of May
The meadows will not maw.

16 'I am your brother Willie,' he said,
'I trow ye ken na me;
I came to humble your haughty heart,
Has gard sae mony die.'

17 'If ye be my brother Willie,' she said,
'As I trow well ye be,
This night I'll neither eat nor drink,
But gae alang wi thee.'

18 'O hold your tongue, Lady Margaret', he said,
'Again I hear you lie;
For ye've unwashen hands and ye've unwashen feet,
To gae to clay wi me.

19 'For the wee worms are my bedfellows,
And cauld clay is my sheets,
And when the stormy winds do blow,
My body lies and sleeps.'

In der Fassung E fehlt gänzlich der erste Teil der Erzählung, daß Margaret nur den zum Gemahl nehmen will, der die ihm aufgegebenen Rätsel zu lösen vermag, ein Motiv, das bekanntlich in der Literatur aller Völker nicht selten vorkommt. Child vermutet danach wohl mit Recht, daß die Ballade in den Fassungen A—D aus zwei verschiedenen verschmolzen ist, indem der als Version E erhaltene Stoff als Schluß an die Rätselballade angefügt ist. Auf jeden Fall wird die Verschmelzung verhältnismäßig spät erfolgt sein, etwa am Ausgang der Blütezeit der Volksballaden, denn das Geistermotiv hat hier schon nicht mehr die Urkraft und innere Notwendigkeit wie in den ältesten Balladen und weist schon deutlich auf den Niedergang in der Balladenkomposition hin. Auch in diesem Fall liegt schon ein christliches Weltbild zugrunde.

Für uns ist der zweite, spätere Teil der Ballade der wichtigste, da er das Geistermotiv enthält. Begründet ist die Erscheinung des Geistes, der in Gestalt von stolz Margarets Bruder auftritt, nur damit, daß der übertriebenen Eitelkeit der Schwester durch diese ziemlich kräftige Mahnung ein Ziel gesetzt werden soll. Es leuchtet ein, daß dies eine äußerst schwache und unzureichende Motivierung ist. Die packende Größe der früher besprochenen Balladen fehlt in der Charakterisierung des Geistes; sein Erscheinen wird mit den Worten angedeutet (E 4):

When in there cum like a gentle knight,
And a white scarf he did wear.

Margaret glaubt sofort, ihren kürzlich gestorbenen Bruder wiederzuerkennen, aber ihr Erstaunen ist nicht sonderlich groß:

6 You 're the likest to my ae brother
That ever I hae seen,
But he's buried in Dunfermline kirk,
A month and mair bygane.

Der Bruder bestätigt ihre Vermutung; ihre Eitelkeit lasse ihn nicht im Grabe ruhen.

Etwas eindringlicher ist diese Erscheinung in den andern Versionen geschildert. Nicht wenig trägt dazu der schon früher angetroffene Zug bei, daß der Geist in diesen Fassungen nicht als solcher erkannt wird. Er kommt in der scheinbar körperlichen Gestalt eines Ritters, der um ihre Hand werben will. Bemerkenswert ist hier, im Gegensatz zu den früheren Balladen, daß zur Charakterisierung der Erscheinung Einzelzüge geschildert werden, deren Ausmalung in den besten Volksballaden ganz der Phantasie des Hörers überlassen blieb. Margaret beobachtet eine wenig ritterliche Haltung an dem Freier (vgl. Str. 3). Die Stiefel sitzen ihm schlotterig und das Horn hängt lang an seiner Seite herunter.[1]) Nach den Fassungen B und C sitzt auch der Hut tief im Gesicht. Auf jeden Fall soll mit diesen Worten angedeutet werden, daß — wenn auch Margaret selbst es nicht merkt — kein Wesen von Fleisch und Blut in der Kleidung steckt, sondern ein Gerippe von der Art, wie der Tod dargestellt wird. Dieser Gespenstercharakteristik begegnen wir hier zum ersten Male. In den bisher besprochenen Balladen waren die Erscheinungen als völlig materienlose Geister dargestellt. Es fehlte jede auf Schaudern und Gruseln gerichtete Charakteristik durch Ausmalung gespensterhafter Einzelzüge. Gerade durch deren Unterdrückung wird aber die ergreifende Größe und packende Wirkung erzielt, die jeden Nervenkitzel ausschließt, sondern vielmehr im Hörer den Eindruck eines künstlerisch vollendeten, organisch ineinander greifenden Ganzen erweckt, dem sich auch jene übernatürlichen Züge harmonisch einfügen. Wie wir sahen, erschienen jene Geister stets nur als die Ausgeburten wahrhaft großer und tiefinnerlich durchkämpfter Leidenschaften, also in Fällen, die tatsächlich, um mit der modernen psychologischen Wissenschaft zu reden, derartige Halluzinationen im menschlichen Gehirn hervorrufen. Daneben begegneten wir auf dem Boden einer christlichen Vorstellungswelt reinen Wundererscheinungen. Als Boten des Himmels kehrten die Abgeschiedenen zurück, Gestalten, scheinbar von Fleisch und Blut und menschlichen Bedürfnissen unterworfen. Erst spät entwickelt sich an ihnen eine gespensterhafte Charakteristik, wie wir an diesem Beispiel sehen.

Diese weitere Stufe in der Entwicklung des Geistermotivs ist, wie mir scheint, wesentlich durch zwei Momente zu erklären. Einmal wurden derartige Anschauungen allenthalben durch die

[1]) syde (A 3).

volkstümliche Auslegung der kirchlichen Lehren genährt, die von der Kirche als bewährte Schreckmittel zum mindesten geduldet wurden. Ihr Eindringen in das spezielle Gebiet der Volksballaden beförderte aber vor allem der durch das Vordringen höherer Kultur und einer weniger naiven Weltanschauung herbeigeführte Verfall der produktiven Volksdichtung. Das Vorkommen solcher Züge in den Balladen wird also stets gegen hohes Alter der betreffenden Stoffe sprechen, von dem trotzdem möglichen Vorhandensein sehr alter Elemente im einzelnen natürlich abgesehen.

In der vorliegenden Ballade vermögen die Andeutungen gespensterhafter Züge noch nicht gerade störend zu wirken, da sie in sehr gemäßigter Form und sehr spärlich auftreten. Um so beachtenswerter aber sind sie als Symptome für die Wandlung, die sich nunmehr in der Richtung zur Gespenstercharakteristik vollzieht. Derselben Tendenz entsprechen auch die nur in B 2 belegten Verse:

I think ye're but a millar bred,
By the colour o your claithing.

Hier schwebte offenbar die Auffassung vor, daß der Geist in einer gespensterhaften weißen Kleidung erscheint.

Nach diesen Kriterien wird man also für den hier besprochenen Teil unserer Ballade kein allzu hohes Alter ansetzen dürfen. Auch der Stoff an sich ermangelt so sehr des Gewaltigen, daß die Ballade unmöglich schon in einer jenen ersten Geisterballaden ebenbürtigen Form existiert haben kann.

Ein zweifellos sehr altes Element liegt nun allerdings in den Rätseln des ersten Teils der Ballade vor. Solche Rätselmotive beschränken sich aber durchaus nicht auf die Balladenkomposition oder auf die europäischen Stämme. Sie liegen den orientalischen Völkern fast noch näher als den abendländischen. Child gibt eine ausführliche Sammlung von Belegen.[1]) Porzias Rätsel im Merchant of Venice und der Turandotstoff dürften durch die Vermittlung von zwei der größten Nationaldichter am bekanntesten sein. Auch in der neuesten Literatur treffen wir das Rätselmotiv noch an, wie z. B. Ibsens „Peer Gynt" uns zeigt. Nichts ist natürlicher, als daß es sich auch in den Balladen findet, die ja neben Märchen und Sagen das geeignetste Gefäß für die Erhaltung uralter Volkstraditionen bilden. Inhaltlich variieren diese Rätsel natürlich sehr. In den nordischen Rätselballaden findet sich, soviel ich sehe, nicht ein einziges Rätsel, das genau zu einem aus den schottischen Balladen

[1]) a. a. O. I 1ff., I 414ff.

stimmte. Selbst Frage wie Antwort variieren vielfach in ein- und demselben Rätsel. Die Frage lautet z. B. bald: Was ist höher als ein Baum? bald: Was ist höher als der Wald? Die Antwort auf jede der beiden Formen kann sein: der Himmel, oder: der Mond. Die meisten in nordischen Balladen überlieferten Rätsel sind von den schottischen von Grund aus verschieden. Parallelen finden sich dagegen häufiger bei den innerhalb Schottlands überlieferten. Das Alter dieser Rätsel geht über die Ausbildung der Balladen, in denen sie uns überliefert sind, weit hinaus.

Mit Recht weist Child für unsere Ballade auf die Ähnlichkeit mit dem weit verbreiteten Thema von der stolzen Prinzessin hin, das auch Captain Wedderburn's Courtship[1]) zugrunde liegt. In der Vorbemerkung zu Proud Lady Margaret sagt er[2]): "The lady's looking oer her castle wa, her putting riddles, and her having gard so mony die, make the supposition far from incredible that the Proud Lady Margaret of the first part of the ballad may originally have been one of the cruel princesses spoken of in the preface to 'Captain Wedderburn's Courtship.'[3]) But the corrupt condition of the texts forbids any confident opinion."

Diese vermeintliche Verderbtheit der Texte von Proud Lady Margaret beruht wohl mehr auf der zweifellosen Verschmelzung verschiedener Balladen oder Balladenelemente. Auch Child vermutet, wie wir sehen, nur ein urverwandtes Motiv der Stoffe. Mehr als ein solches ist auf keinen Fall zwischen Captain Wedderburn's Courtship und Proud Lady Margaret anzunehmen. Bemerkenswert ist noch, daß in Proud Lady Margaret die Rätsel sehr lückenhaft und zum Teil in einer bis zur Unverständlichkeit verderbten Form überliefert sind, während sie sich in anderen Fällen meist sehr gut erhalten haben.

Wir haben uns nun endlich noch einem dritten Hauptelement in unserer Ballade zuzuwenden, nämlich der Mahnung des Bruders der Lady Margaret, sie möge zu einem besseren Lebenswandel zurückkehren. Hierfür finden sich ähnliche Erzählungen in französischen und bretonischen Volksliedern. Eines von diesen[4]) zeigt besonders auffallende Ähnlichkeiten mit der Version B. Der Liebhaber, dem die Geliebte durch den Tod entrissen ist, bittet unaufhörlich, sie wiedersehen zu dürfen.

---

[1]) Child Nr. 46; I 413 ff.

[2]) a. a. O. I 425 f.

[3]) In bezug auf die orientalischen und sonstigen Parallelen zu der Ballade.

[4]) Celui qui alla voir sa maitresse en enfer; vgl. Child I 426.

Da erscheint ihm der Teufel und führt ihn zur Hölle, wo er die Geliebte in einem feurigen Stuhle sitzend findet, während Schlangen Tag und Nacht an ihrem Fleische nagen. Die Gepeinigte aber klärt ihn auf, daß alle seine Bußübungen ihre Qualen nur noch schlimmer machten. Schließlich sendet sie ihrer Schwester noch die Mahnung, sie möge nie in einen dem ihren ähnlichen Lebenswandel geraten. Es ist nicht unwahrscheinlich, hier Anklänge an den Stoff unserer Ballade erkennen zu wollen.

Das Motiv vom feurigen Stuhl scheint sich wiederzufinden in den Strophen B 30f. unserer Ballade:

30 You're straight and tall, handsome withall,
But your pride owergoes your wit,
But if ye do not your ways refrain,
In Pirie's chair ye'll sit.

31 In Pirie's chair you'll sit, I say,
The lowest seat o hell;
If ye do not amend your ways,
It's there that ye must dwell.

Das Wort Pirie (sprich Peerie) bleibt seiner Form nach sehr dunkel. Child führt zwei Erklärungen von Gelehrten an,[1]) die jedoch, hier angewandt, wenig befriedigen.[2])

Es liegt nahe, für den ganzen zweiten Teil unserer Ballade den Einfluß eines aus Frankreich zugewanderten Stoffes anzunehmen. Mit welcher Wahrscheinlichkeit diese Annahme zu rechtfertigen wäre, könnte allerdings mit größerer Sicherheit nur auf Grund einer allgemeinen Studie über den Einfluß Frankreichs auf die englische Volksballade entschieden werden. Immerhin sind derartige Fälle wohl nicht allzu selten.

Fassen wir das Ergebnis der Einzeluntersuchungen noch einmal zusammen, so ergibt sich mit großer Wahrscheinlichkeit, daß wir eine in ihrer endgültigen Form nicht sehr alte, aus mehreren Hauptelementen zusammengesetzte Ballade vor uns haben. Das eine von diesen Elementen scheint mit dem allgemein vorbereiteten Stoff von der grausamen Prinzessin urverwandt, der besonders im Orient beliebt ist, aber auch in einer schottischen Ballade, Captain Wedderburn's Courtship, vorliegt. Eng verknüpft mit dieser orientalischen Erzählung ist von jeher das Rätselelement. Die Auswahl der Rätsel ist jedoch sehr willkürlich. Besonders unsere Ballade scheint die meisten nur in einer verderbten, oft unverständlichen Form be-

---

[1]) Glossar V 365.

[2]) Auch in dem deutschen Volksliede „Höllenstrafe" findet sich das Motiv des „glühenden Stuhles"; vgl. Simrock, Deutsche Volkslieder S. 140f.

wahrt zu haben. Captain Wedderburn's Courtship dagegen weist allgemeiner bekannte und sinnvollere auf. Nachträglich scheint nun mit diesem Element ein weiteres verschmolzen zu sein, das erst das Geistermotiv hineinbringt. Es enthält die Mahnung zu besserem Lebenswandel und ist möglicherweise aus Frankreich entlehnt, wo sich verschiedene ähnliche Erzählungen finden.

Nachhaltiger Einfluß auf die weitere Balladendichtung ist nicht festzustellen. Auch mit Captain Wedderburn's Courtship bestehen, wie erwähnt wurde, über die Urverwandtschaft hinaus keine engeren Zusammenhänge. Da die Ähnlichkeit mit den französischen und bretonischen Erzählungen nur auf dem letzten Teil beruht, fehlt das Rätselmotiv und die Erzählung von der grausamen Prinzessin in diesen natürlich ganz.

Sweet William's Ghost, Version F, enthält ihrerseits in ihrem ersten Teil deutliche Anklänge an unsere Ballade von Proud Lady Margaret. Die Verschmelzung ist jedoch so unvollkommen, daß jener Fassung jede Einheitlichkeit fehlt. Statt des Bruders tritt natürlich der Geist des Geliebten auf, der unter dem Namen Clerk Saunders eingeführt wird.

Dieser Name deutet zugleich auf weitere Verwirrung hin, die für die Fassung Clerk Sanders G besteht (Str. 30ff.). Der Schluß dieser Version ist ein Gemisch von Elementen aus Sweet William's Ghost und Proud Lady Margaret. Der Fall gibt uns ein lehrreiches Beispiel, wie weit verbreitet und wie verwickelt zugleich die Beeinflussungen der Balladen oft sind.

VII. Willie's Fatal Visit.

(Child Nr. 255; IV 415.)

Es sei nunmehr eine Ballade angeschlossen, welche die in der vorigen beobachteten Tendenzen zur Gespenstercharakteristik schon in einem bedeutend gesteigerten Maße aufweist. Sie ist bei Child nur in einer Fassung mitgeteilt, die Buchans Sammlung 'Ballads of the North of Scotland' entnommen ist.

1 'T was on an evening fair I went to take the air,
I heard a maid making her moan;
Said, Saw ye my father? Or saw ye my mother?
Or saw ye my brother John?
Or saw ye the lad that I love best,
And his name it is Sweet William?

2 'I saw not your father, I saw not your mother,
Nor saw I your brother John;
But I saw the lad that ye love best,
And his name it is Sweet William.'

3 'O was my love riding? or was he running?
Or was he walking alone?
Or says he that he will be here this night?
O dear, but he tarries long.'

4 'Your love was not riding, nor yet was he running,
But fast was he walking alone;
He says that he will be here this night to thee,
And forbids you to think long.'

5 Then Willie he has gane to his love's door,
And gently tirled the pin:
'O sleep ye, wake ye, my bonnie Meggie,
Ye'll rise, lat your true love in.'

6 The lassie being swack[1]) ran to the door fu snack,[2])
And gently she lifted the pin,
Then into her arms sae large and sae lang
She embraced her bonny love in.

7 'O will ye gang to the cards or the dice,
Or to a table o wine?
Or will ye gang to a well-made bed,
Well coverd wi blankets fine?'

8 'O I winna gang to the cards nor the dice,
Nor yet to a table o wine;
But I'll rather gang to a well-made bed,
Well coverd wi blankets fine.'

9 'My braw[3]) little cock, sits on the house tap,
Ye'll craw not till it be day,
And your kame shall be o the gude red gowd
And your wings o the siller grey.'

10 The cock being fause untrue he was,
And he crew an hour ower seen;[4])
They thought it was the gude day-light,
But it was but the light o the meen.

11 'Ohon, alas!' says bonny Meggie then,
'This night we hae sleeped ower lang!'
'O what is the matter?' then Willie replied,
'The faster then I must gang.'

12 Then Sweet Willie raise, and put on his claise,
And drew till him stockings and sheen,
And took by his side his berry-brown sword,
And ower yon lang hill he's gane.

13 As he gaed ower yon hill, high hill,
And down yon dowie den,
Great and grievous was the ghost he saw,
Would fear ten thousand men.

---

[1]) swack: nimble; [2]) snack: quick.
[3]) braw: fine, handsome; [4]) seen: soon.

14 As he gaed in by Mary kirk,
And in by Mary stile,
Wan and weary was the ghost
Upon Sweet Willie did smile.

15 'Aft hae ye travelld this road, Willie,
Aft hae ye travelld in sin;
Ye neer said sae muckle for your saul
As My Maker bring me hame!

16 'Aft hae ye travelld this road, Willie,
Your bonny love to see;
But ye'll never travel this road again
Till ye leave a token wi me.'

17 Then she has taen him Sweet Willie,
Riven him frae gair to gair,
And on ilka seat o Mary's kirk
O Willie she hang a share;
Even abeen his love Meggie's dice,
Hangs head and yellow hair.

18 His father made moan, his mother made moan,
But Meggie made muckle mair;
His father made moan, his mother made moan,
But Meggie rave her yellow hair.

Aus dem Wortlaut läßt sich ersehen, daß Sweet William's Ghost wohl die Hauptanregung zu diesem späten, an Wert sehr zweifelhaften Erzeugnis gegeben hat. Die Abhängigkeit von jener Geisterballade steht außer Zweifel; bei Besprechung von Sweet William's Ghost wurde daher bereits auf die hier folgende Untersuchung verwiesen. Da sich außerdem Anklänge von Clerk Saunders finden, so werden wir noch genauer sagen dürfen, daß die vorliegende Ballade ihren Ursprung in einer jener aus Sweet William's Ghost und Clerk Sannders verschmolzenen Fassungen hat, wie sie bereits oben besprochen wurden.[1]) Um das Maß der Entlehnungen noch zu erhöhen, finden sich auch starke Anklänge an The Grey Cock. Strophe 1 dieser letzteren Ballade ist, wie früher erwähnt wurde (vgl. S. 17 f.), ihrerseits vermutlich aus Sweet William's Ghost übernommen und findet sich nun in Strophen 1^{3-6} und 2 von Willie's Fatal Visit wieder, so daß diese mindestens in zweiter Linie auf Sweet William's Ghost zurückgehen. Die Strophen 5—8 sind der Ballade Clerk Saunders entnommen in einer Fassung, die mit Childs Version F zum großen Teil wörtlich übereingestimmt haben muß.[2]) Die beiden folgenden Strophen, 9 u. 10, stimmen wieder fast wörtlich zu The Grey Cock. Die Motive der übrigen Strophen, 11—18, sind nicht weiter zu belegen. Wir sehen also, daß sämtliche

[1]) vgl. S. 18 f., 70.
[2]) vgl. Clerk Saunders F 3—6; Child II 164.

Motive geborgt sind bis auf — die Geistererscheinung, denn diese erzählt der zweite Teil von Strophe 11 ab. Der verräterische Hahn hat eine Stunde zu früh gekräht. Die Liebenden erwachen von dem Hahnenruf und halten den Schein des Mondes für den des dämmernden Tages; sie glauben sich verschlafen zu haben, und Willie macht sich eilends auf den Heimweg, um die versäumte Zeit einzuholen. Aber in Wahrheit ist ja der Morgen noch gar nicht da; noch haben also die Geister Macht über die Lebenden. Als er am Marienkirchhof vorbeikommt, tritt ihm ein unheimliches Gespenst grinsend entgegen. Oft sei er diesen Weg zur Liebsten gewandert und habe nie mit einem Wörtchen um guten Heimweg gebetet.

Then she has taen him Sweet Willie,
Riven him frae gair to gair.[1])

Sie zerreißt ihn in Stücke und verstreut sie in der Kirche. Hier erst erfahren wir also, daß es ein weibliches Gespenst ist, womit vermutlich angedeutet werden soll, daß eine frühere Geliebte Rache an dem Treulosen übt.

Diese Erzählung findet sich nicht wieder in Volksballaden. Das Ganze ist sichtlich das späte Erzeugnis eines Dichters, der sich dem Volksballadenton anzupassen suchte. Im ersten Teil erreicht er dies sehr einfach, indem er die Strophen aus andern Balladen entlehnte, wie er sie möglicherweise selbst auswendig konnte. Auch im 2. Teil verwendet er bekannte Phrasen, um ihm das Gepräge echter Volksballaden zu geben. So finden sich die Verse von Strophe 13:

As he gaed ower yon hill, high hill,
And down yon dowie den

fast wörtlich in der Ballade The Mother's Malison[2]) wieder. Inhaltlich ist daraus jedoch nichts entlehnt. Ähnliche Belege lassen sich für viele Wendungen beibringen. Bemerkt sei noch, daß die einzigen im ersten Teil nicht zu belegenden Strophen, 3 u. 4, sichtlich vom Dichter eingeschoben sind, um den weiten Weg anzudeuten, den der Geliebte am nächsten Morgen zurückzulegen hat. Sie sind nicht ungeschickt eingefügt und in der volkstümlichen Form von Frage und Antwort, die ja schon in Strophe 1 u. 2 begegnet, ausgeführt. Die Charakterisierung des Gespenstes ist jedoch schon ganz in dem Geschmack der Verfallzeit durchgeführt, wie wir ihn bei der vorigen Ballade kennen lernten.

Die Ballade kann also nur mit großem Vorbehalt als Volksballade angesprochen werden. Es ist eine späte, wenn auch

[1]) gair zu garment; vgl. Child, Glossar.
[2]) Child a. a. O. IV 187, A 7.

im ganzen nicht ungeschickte Nachahmung der echten Volksballade, die aber in den selbständigeren Teilen schon den Geist der Tales of Terror oder ähnlicher Schauer- und Schreckenserzählungen der englischen Frühromantik atmet. Child bemerkt dann auch mit einer scharfen, bei ihm höchst seltenen und darum um so beachtenswerteren 'Ironie: Stanzas 15—17, wherever they came from, are too good for the setting: nothing so spirited, word or deed, could have been looked for from a ghost wan, weary and smiling'.[1])

Ein Einfluß unserer Ballade läßt sich nirgends feststellen. Die von dem verräterischen Hahn handelnden Strophen, 9 u. 10, bilden den Kern einer Ballade Allan Cunninghams.[2]) Da sie jedoch eigentlich der Ballade The Grey Cock angehören oder vielleicht noch andern Ursprungs sind (vgl. S. 17), ist es hier nicht der Ort, näher darauf einzugehen. Letzten Endes geht das Motiv vom verräterischen Hahn höchstwahrscheinlich zurück auf die französische mittelalterliche Gattung der Aube.[3])

VIII. James Harris.

(The Dæmon Lover; Child Nr. 243 IV 360 ff.).

Die Ballade ist bei Child in acht Fassungen aufgezeichnet. A ist eine zuerst in Pepy's Ballads gedruckte Bänkelsängerversion von 32 Strophen; auf ihr fußen die übrigen Fassungen B—H. Ich gebe nachstehend die Fassung D, die Child trotz, oder vielmehr wegen ihrer fragmentarischen Gestalt für die beste halten möchte.

1 'O whare hae ye been, my dearest dear,
These seven lang years and more?'
'O I am come to seek my former vows,
That ye promisd me before.'

2 'Awa wi your former vows,' she says,
'Or else ye will breed strife;
Awa wi your former vows,' she says,
'For I'm become a wife.

3 'I am married to a ship-carpenter,
A ship-carpenter he's bound;
I wadna he kend my mind this night
For twice five hundred pound.'

* * *

[1]) Child IV 415.
[2]) vgl. Child IV 389.
[3]) vgl. Child IV 390.

4 She has put her foot on gude ship-board,
And on ship-board she's gane,
And the veil that hung oure her face
Was a' wi gowd begane.

5 She had na sailed a league, a league,
A league but barely twa,
Till she did mind on the husband she left,
And her wee young son alsua.

6 'O haud your tongue, my dearest dear,
Let all your follies abee;[1])
I'll show whare the white lillies grow,
On the banks of Italie.'

7 She had na sailed a league, a league,
A league but barely three,
Till grim, grim grew his countenance,
And gurly grew the sea.

8 'O haud your tongue, my dearest dear,
Let all your follies abee;
I'll show whare the white lillies grow,
In the bottom of the sea.'

9 He's tane her by the milk-white hand,
And he's thrown her in the main;
And full five-and-twenty hundred ships
Perishd all on the coast of Spain.

Die übrigen Versionen sind dieser in den Hauptzügen sehr ähnlich. Nur A enthält noch eine Vorgeschichte: Jane Reynolds und James Harris haben sich die Ehe gelobt. James muß seinem Beruf als Seemann nachgehen, und Jane wartet vergebens auf seine Wiederkehr. Als er nach drei Jahren totgesagt wird, gibt sie ihre Hand einem Schiffszimmermann. Sie leben vier Jahre glücklich zusammen, bis eines Tages, während der Mann von Hause abwesend ist, der frühere Geliebte heimkommt und Jane unter Vorspiegelung großer Reichtümer auf sein Schiff entführt. Dann folgt der aus D bekannte tragische Schluß.

In dieser Bänkelsängerfassung wird der Zurückgekehrte direkt als spirit genannt:

16 But whilst that he was gone away,
A spirit in the night
Came to the window of his wife,
And did her sorely fright.

Aber der Geist hat menschliche Gestalt und spricht „wie ein Mensch" (like to a man; Str. 17); er versucht, sie durch falsche Vorspiegelungen zur Flucht zu überreden.

27 When he had told her these fair tales,
To love him she began,
Because he was in human shape,
Much like unto a man.

[1]) abee: be.

In Fassung B und C fehlt die direkte Gespenstercharakteristik ganz. In D und den folgenden Versionen dagegen begegnen durchweg Züge, die die Vorstellung eines dämonischen Wesens hervorrufen sollen (vgl. D 7, 8). D 7 kehrt fast wörtlich wieder in E 10:

10 They had not sailed a league, a league,
A league but barely three,
Till altered grew his countenance,
And raging grew the sea.

11 When they came to yon sea-side,
She set her down to rest;
It's then she spied his cloven foot,
Most bitterly she wept.

Hier, in E 11, haben wir also in dem 'cloven foot' ganz unverkennbar eine direkte Anspielung auf den Teufel. Dazu kommen weitere Teufelskünste in der Schlußstrophe:

18 He took her up to the topmast high,
To see what she could see;
He sunk the ship in a flash of fire,
To the bottom of the sea.

F 10, 11 stimmen wieder fast wörtlich zu E 10, 11. In der Reihenfolge umgestellt, treffen wir sie schließlich in G: G 7 = E, F 11; G 8 = E, F 10. H ist nur ein Fragment von zwei Strophen.

Der Erklärungen im einzelnen bedarf es kaum. Die Entstehungszeit der Ballade liegt zweifellos sehr spät; wie erwähnt wurde, gründen sich nach Child alle Versionen auf die Fassung A. Child möchte in dieser Version wohl überhaupt den Ursprung der Erzählung sehen: 'Two or three stanzas of A are of the popular description, but it does not seem necessary to posit a tradition behind A.' [1]) Ganz einfach dürften aber die Verhältnisse auch bei dieser Ballade nicht liegen, denn, wie Child selbst bemerkt, beginnen B—F sämtlich mit der Rückkehr des verschollen geglaubten Liebsten. A dagegen enthält noch eine Art Vorgeschichte, die von den alten Schwüren und der Heirat mit dem Zimmermann erzählt. Dieser Umstand ließe möglicherweise darauf schließen, daß die gedruckte Bänkelsängerversion A auf eine den Fassungen B—F ähnliche frühere Form der Ballade zurückgeht und nur in der breit ausmalenden Bänkelsängermanier erweitert ist. [2]) Eine endgültige Entscheidung läßt sich an der Hand der bisher aufgefundenen Versionen jedoch nicht mehr fällen.

---

[1]) a. a. O. IV 361.
[2]) vgl. Henderson a. a. O. 32.

Mag sie nun überhaupt erst aus der Bänkelsängerballade hervorgegangen sein oder schon irgendeine Tradition aufzuweisen gehabt haben — auf hohes Alter kann sie auf keinen Fall Anspruch machen. Lehrreich bleibt sie aber für uns durch die Tendenz zur Gespenstercharakteristik, die, wie wir sahen, nicht einmal auf dieser Stufe stehen bleibt, sondern, gefördert durch den allgemeinen Verfall der produktiven Volksdichtung, mehr und mehr zu reinen Teufelsvorstellungen herabsinkt.

Ein Einfluß der Ballade ist, wie zu erwarten war, nicht nachzuweisen. Immerhin hat sie sich auch nach Amerika verbreitet. Child vermochte von der amerikanischen Ballade nur ein Fragment von zwei Strophen aufzuspüren.[1]) Sie gehören offenbar zu einer Bänkelsängerballade, die neuerdings von dem Professor an der Harvard-Universität, Ph. Barry, aufgefunden wurde.[2])

IX. The Knight's Ghost.

(Child Nr. 265; IV 437 f.)

Die einzige von Child beigebrachte Fassung stammt aus Buchans 'Ballads of the North of Scotland' (I 227). Sie lautet:

1 'There is a fashion in this land,
And even come to this country,
That every lady should meet her lord
When he is newly come frae sea:

2 'Some wi hawks, and some wi hounds,
And other some wi gay monie;[3])
But I will gae myself alone,
And set his young son on his knee.'

3 She's taen her young son in her arms,
And nimbly walkd by yon sea-strand,
And there she spy'd her father's ship,
As she was sailing to dry land.

4 'Where hae ye put my ain gude lord,
This day he stays sae far frae me?'
'If ye be wanting your ain gude lord,
A sight o him ye'll never see.'

5 'Was he brunt? or was he shot?
Or was he drowned in the sea?
Or what's become o my ain gude lord,
That he will neer appear to me?'

---

[1]) vgl. Child IV 361.
[2]) vgl. Modern Language Notes XIX 238, (1904).
[3]) monie ist vermutlich 'menie', retinue; vgl. Child IV 437.

6 'He wasna brunt, nor was he shot,
Nor was he drowned in the sea;
He was slain in Dumfermling,
A fatal day for you and me.'

7 'Come in, come in, my merry young men,
Come in and drink the wine wi me;
And a' the better ye shall fare
For this gude news ye tell to me.'

8 She's brought them down to yon cellar,
She brought them fifty steps and three;
She birled wi them[1]) the beer and wine,
Till they were as drunk as drunk could be.

9 Then she has lockd her cellar-door,
For there were fifty steps and three:
'Lie there, wi my sad malison,
For this bad news ye've tauld to me.'

10 She's taen the keys intill her hand
And threw them deep, deep in the sea:
'Lie there, wi my sad malison,
Till my good lord return to me.'

11 Then she sat down in her own room,
And sorrow lulld her fast asleep,
And up it starts her own gude lord,
And even at the lady's feet.

12 'Take here the keys, Janet,' he says,
'That ye threw deep, deep in the sea;
And ye'll relieve my merry young men,
For they've nane o the swick[2]) o me.

13 'They shot the shot, and drew the stroke,
And wad in red bluid to the knee;
Nae sailors mair for their lord coud do
Nor my young men they did for me.'

14 'I hae a question at you to ask,
Before that ye depart frae me;
You'll tell to me what day I'll die,
And what day will my burial be?'

15 'I hae nae mair o God's power
Than he has granted unto me;
But come to heaven when ye will,
There porter to you I will be.'

16 'But ye'll be wed to a finer knight
Than ever was in my degree;
Unto him ye'll hae children nine,
And six o them will be ladies free.'

17 'The other three will be bold young men,
To fight for king and countrie;
The ane a duke, the second a knight,
And third a laird o lands sae free.'

---

[1]) Zu erwarten: birled them with . . . ; vgl. Child IV 437, birl: to ply with drink.

[2]) swick: blame.

Man erkennt sofort den monotonen Bänkelsängerton, der es in Verbindung mit dem nichtssagenden Inhalt zweifelhaft erscheinen läßt, ob die Ballade überhaupt noch mit den Volksballaden in Zusammenhang gebracht werden darf. Child urteilt: 'The piece has not a perceptible globule of old blood in it.'[1]) Die ganz unvollkommene Motivierung der Handlung bedarf keiner besonderen Erläuterungen. Ähnlich der Ballade The Wife of Usher's Well wird durch den Fluch der Frau die Rückkehr des Toten herbeigeführt (vgl. Str. 9, 10). Eine tiefere Wirkung des Geistermotivs auf den Hörer bleibt jedoch aus; es fehlt die tragische Größe und dramatische Notwendigkeit, die uns in den alten Balladen packt. Strophe 14 enthält das Motiv der Fragen über den Tod, wie wir sie ähnlich schon in Sweet William's Ghost und sonst gelegentlich antrafen.

Die Ballade entbehrt also alles individuellen Gepräges und vermag nichts Neues zu bringen für den Einblick in das Wesen des Geistermotivs. Von einem Einfluß auf andere Balladen ist auch hier keine Spur zu finden.

X. The Suffolk Miracle.

(Child Nr. 272; V 58ff.)

Dieses Gedicht gehört in seiner hölzernen Verstechnik durchaus zu den Bänkelsängerballaden. Auch Child hat es nur in seine Sammlung aufgenommen, weil es einen Stoff behandelt, der, besonders in Osteuropa, als eine Prosaerzählung von bemerkenswerter Schönheit weit verbreitet ist und ferner mit dem Stoff einer an Schönheit fast unerreicht dastehenden Kunstballade, Bürgers „Lenore", urverwandt ist. In seinem abgeschabten Bänkelsängerkleid dürfte der Stoff sicher nicht den Anspruch machen, im Rahmen einer Untersuchung über die Volksballade behandelt zu werden; die eben erwähnte weitverbreitete Tradition aber verknüpft ihn trotzdem aufs engste mit der Weltanschauung des Volkes.

Eine Wiedergabe des Textes (28 Strophen) erübrigt sich, zumal die wesentlichen Momente der Erzählung durch Bürgers „Lenore" als bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Wir können uns auf die Behandlung des Geistermotivs beschränken. Child hebt bereits die ungenügende Motivierung hervor.[2]) Da der Vater

[1]) a. a. O. Bd. IV S. 437.

[2]) This piece could not be admitted here on its own merits. At the first look, it would be classed with the vulgar prodigies printed for hawkers to sell and for Mopsa and Dorcas to buy. It is not even a good specimen of its kind. Ghosts should have a fair reason for walking, and a quite particular reason for riding (V 58f.).

der Geliebten die Ehe beider nicht wünscht, bringt er die Tochter „40 Meilen“ fort zu seinem Bruder, ihrem Oheim. Der Liebhaber stirbt aus Gram. Nach einem Monat erscheint er zur Mitternachtsstunde vor dem Hause des Oheims und entführt die Geliebte auf einem Roß ihres Vaters. Eine Motivierung dieser Handlung wird nicht gegeben. Weder übergroße Trauer des Mädchens, noch ähnliche Motive können die Ursache sein, denn sie weiß ja nicht einmal, daß der Geliebte inzwischen schon aus Liebesgram gestorben ist. Nach wie vor seufzt sie nur über die gewaltsame Trennung. Um festere Anhaltspunkte für die ursprüngliche Form der Motivierung zu finden, müssen wir erst die Tradition des Motives zurückverfolgen.

Die Urverwandtschaft der Ballade mit den festländischen Erzählungen, deren Ursprung Child im slawischen Volke vermutet, steht durch eine in Cornwall geläufige Prosaerzählung außer Zweifel. Auf ähnliche Erzählungen gehen, wie Child zweifellos mit Recht annimmt, auch die auf dem Festland bekannten Balladen zurück, und in ihnen wie in den Erzählungen fehlt die Motivierung nicht. In der wallisischen Erzählung jedoch zeigt sich die Motivierung bereits sehr verschwommen. Hier wird der Geist des Geliebten durch einen Zauberspruch beim Hanfsäen herbeigezogen. Dieser Saatsegen ist wahrscheinlich eine Entstellung ähnlicher Zaubersprüche, die sich in sinnvollerer Verwendung in verschiedenen der slawischen Erzählungen finden.[1]) Daneben begegnen wir verschiedenen anderen Motiven; am häufigsten wird der Tote durch den übermäßigen Kummer der Liebsten herbeigezogen, ein Motiv, das uns aus den zuerst besprochenen Balladen wohl bekannt ist.

Schon die Prosaerzählung aus Cornwall zeigt also die ursprüngliche Motivierung bis zu sinnlosen Resten entstellt. In unserer Ballade sind dieselben wegen ihrer Unverständlichkeit daher schließlich ganz weggefallen. Möglicherweise aber scheint die Tradition des Motivs letzten Endes nicht auf die Begründung durch übermäßige Trauer, sondern auf irgendeinen Zauberspruch zurückzuführen zu sein.

Eine sinnvolle Neugestaltung der zum Teil wirr überlieferten Motive ist von dem Verfasser unserer Ballade nicht versucht worden. Sie war von ihm offenbar von vornherein für den Druck auf fliegenden Blättern bestimmt, wie sie mit Vorliebe von einem gänzlich kritiklosen Publikum für einen Groschen gekauft wurden. Da der Text von Anfang an durch den Druck

---

[1]) Kroatisch, kroatisch-slowenisch, polnisch, slowakisch, magyarisch, deutsch; vgl. Child S. 60f. Nr. 22, 28, 36, 39, 41, 45; 20, 21; 33.

festgelegt war und nur gedruckt von Hand zu Hand wanderte, konnte er sich nicht einmal nachträglich durch Zersingen der echten volksmäßigen Form nähern. Infolge dieser unfruchtbaren Verhältnisse bietet er als Ballade auch nichts, was für unsere Untersuchung verwertet werden könnte.

Eine in der Bretagne aufgezeichnete französische Prosaerzählung[1]) stimmt mit der englischen Ballade fast wörtlich überein. In welcher Weise die sichtlichen Zusammenhänge näher zu erklären sind, harrt jedoch noch der Untersuchung. Abweichungen bestehen nur insofern, als der Geliebte nach dieser Prosaform den Seemannstod stirbt. Ferner sind hier die durch Bürgers Ballade und das deutsche Volkslied wohlbekannten Verse erhalten: 'La lune t'éclaire; la mort t'accompagne; n'as-tu pas peur?'[2]) In der wallisischen Erzählung wie in unserer Ballade fehlen diese Worte sonderbarerweise ganz.

Als Bürgers Ballade (verfaßt 1773) bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Übersetzungen in England bekannt geworden war, glaubte man zunächst, daß The Suffolk Miracle die Vorlage dazu gebildet habe. Diese Annahme ist jedoch durch E. Schmidt, der die Quellengeschichte genau dargelegt hat, endgültig widerlegt worden.[3]) Obige Ballade war Bürger gar nicht bekannt. Einige Züge und der Name des Geliebten in Bürgers Ballade stammen dagegen aus der Ballade Sweet William's Ghost, die Bürger aus Percys 'Reliques' kannte, und die, wie wir hierin sehen, selbst in anderen Ländern Spuren ihres Einflusses hinterließ.

XI. The Twa Sisters.

(Binnorie.)

(Child Nr. 10; I 118 ff., 493 ff.)

In dieser Ballade treffen wir noch einmal auf einen ergreifenden Stoff von echt volkstümlichem Charakter, der bei allen germanischen Stämmen äußerst beliebt und verbreitet war.

---

[1]) Sébillot, Litt. orale de la Haute-Bretagne p. 197; vgl. Child V 64.

[2]) Im deutschen Volkslied:

„Der Mond, der scheint so helle,
Die Toten reiten schnelle,
Feinsliebchen graut dir nicht?"

In Bürgers „Leonore":

„Sieh hin, sieh her! Der Mond scheint hell.
Wir und die Toten reiten schnell.

Vgl. Bürgers Werke, Leipzig (Hesse) o. J. 4 Bde., Einl. S. XLV u. Bd. 1 S. 121.

[3]) Charakteristiken I 219 f.

Mehrere Gründe haben mich trotzdem bestimmt, die Ballade erst jetzt, an letzter Stelle, anzufügen. Die Vergleichung des gesamten gemeingermanischen Materials ergibt nämlich, daß der Stoff als solcher, ähnlich der Ballade Fair Margaret and Sweet William, gar nicht in die Gruppe der Geisterballaden gehört. Nur einige der schottischen Fassungen führen das Geistermotiv ein. Hierdurch aber tritt die Vorliebe des schottischen Volkes für solche Geistermotive noch einmal besonders klar in die Erscheinung. Da wir endlich eins der schönsten Erzeugnisse echter Volkspoesie vor uns haben, so ist sie nicht ungeeignet, die Gattung der Volksballade noch einmal in ihrer ganzen Schönheit vor Augen zu führen und einen würdigen Abschluß darzustellen. Wir haben nämlich hiermit den Bestand der bis auf unsere Tage erhaltenen und durch Aufzeichnung der Vergessenheit entrissenen schottisch-englischen Geisterballaden vollständig aufgezählt. Die Aufgabe wird nun noch darin bestehen, die Geisterballade in ihrer Gesamtheit zu würdigen und auf Grund der gewonnenen Beobachtungen zu den allgemeinen Problemen der Balladenforschung Stellung zu nehmen.

Für die große Verbreitung und Beliebtheit der Ballade The Twa Sisters spricht es schon, daß Child 25 — allerdings zum Teil fragmentarische — Fassungen zu geben vermochte, verschiedene sogar infolge mehrfacher Überlieferung mit Variantenapparat. Ähnlich ergiebige Zusammenstellungen sind aus der Tradition der übrigen germanischen Länder veranstaltet worden: 10 dänische Fassungen, 2 isländische, 12 norwegische, 7 färöische, 8 schwedische, 1 finnische; außerdem finden sich Anklänge oder ähnliche Motive im Esthnischen, Slowakischen, Litauischen, Polnischen, Russischen und in romanischen Stoffen.[1])

Das Geistermotiv begegnet nur in den schottischen Versionen N, O, P, Q, V. Bevor wir zu diesen übergehen, gebe ich die Fassung B als Repräsentanten der gewöhnlichen Form, die das Geistermotiv noch nicht enthält.

1 There was twa sisters in a bowr,
  Edinburgh, Edinburgh
There was twa sisters in a bowr,
  Stirling for ay
There was twa sisters in a bowr,
There came a knight to be their wooer.
  Bonny Saint Johnston stands upon Tay

2 He courted the eldest wi glove an ring,
But he lovd the youngest above a' thing.

3 He courted the eldest wi brotch an knife,
But lovd the youngest as his life.

[1]) Child I 119f.

4 The eldest she was vexed sair,
An much envi'd her sister fair.

5 Into her bowr she could not rest,
Wi grief an spite she almos brast.

6 Upon a morning fair an clear,
She cried upon her sister dear:

7 'O sister, come to yon sea stran,
An see our father's ships come to lan.'

8 She's taen her by the milk-white han,
An led her down to yon sea stran.

9 The younges[t] stood upon a stane,
The eldest came an threw her in.

10 She took her by the middle sma,
An dashd her bonny back to the jaw.

11 'O sister, sister, tak my han,
An Ise[1]) mack you heir to a' my lan.

12 'O sister, sister, tak my middle,
An yes get my goud and my gouden girdle.

13 'O sister, sister, save my life,
An I swear Ise never be nae man's wife.'

14 'Foul fa the han that I should tacke,
It twin'd me an my wardles make.[2])

15 'Your cherry cheeks an yallow hair
Gars me gae maiden for evermair.'

16 Sometimes she sank, an sometimes she swam,
Till she came down yon bonny mill-dam.

17 O out it came the miller's son,
An saw the fair maid swimmin in.

18 'O father, father, draw your dam,
Here's either a mermaid or a swan.'

19 The miller quickly drew the dam,
An there he found a drownd woman.

20 You coudna see her yallow hair
For gold and pearle that were so rare.

21 You coudna see her middle sma
For gouden girdle that was sae braw.

22 You coudna see her fingers white,
For gouden rings that was sae gryte.[3])

23 An by there came a harper fine,
That harped to the king at dine.

24 When he did look that lady upon,
He sighd and made a heavy moan.

25 He's taen three locks o her yallow hair,
An wi them strung his harp sae fair.

26 The first tune he did play and sing,
Was, 'Farewell to my father the king.'

---

[1]) Ise = I shall.
[2]) wardles make = world's mate, earthly consort.
[3]) gryte: great.

27 The nextin tune that he playd syne,
Was, 'Farewell to my mother the queen.'
28 The lasten tune that he playd then,
Was, 'Wae to my sister, fair Ellen.'

Die Fassung O, die das Geistermotiv enthält, lautet:

1 There were twa sisters in a bower,
Hey wi the gay and the grinding
And ae king's son has courted them baith
At the bonny bonny bows o London.
2 He courted the youngest wi broach and ring,
He courted the eldest wi some other thing.
3 It fell ance upon a day
The eldest to the youngest did say,
4 'Will ye gae to yon Tweed mill-dam,
And see our father's ships come to land?'
5 They baith stood up upon a stane,
The eldest dang the youngest in.
6 She swimmed up, sae did she down,
Till she came to the Tweed mill-dam.
7 The miller's servant he came out,
And saw the lady floating about.
8 'O master, master, set your mill,
There is a fish, or a milk-white swan.'
9 They could not ken her yellow hair,
[For] the scales o gowd that were laid there.
10 They could not ken her fingers sae white,
The rings o gowd they were sae bright.
11 They could not ken her middle sae jimp,
The stays o gowd were so well laced.
12 They could not ken her foot sae fair,
The shoes o gowd they were so rare.
13 Her father's fiddler he came by,
Upstarted her ghaist before his eye.
14 'Ye'll take a lock o my yellow hair,
Ye'll make a string to your fiddle there.
15 'Ye'll take a lith o my little finger bane,
And ye'll make a pin to your fiddle then.'
16 He's taen a lock o her yellow hair,
And made a string to his fiddle there.
17 He's taen a lith o her little finger bane,
And he's made a pin to his fiddle then.
18 The firstand spring the fiddle did play,
Said, 'Ye'll drown my sister, as she's dune me.'

Wir sehen also, daß hier der Geist der Ertrunkenen den Spielmann ihres Vaters unterweist, wie die Harfe das Verbrechen zu offenbaren vermag. Ähnlich lauten die Fassungen P und V. In Q beauftragt der Geist des Mädchens den Müller, der ihre Leiche findet, ihren Eltern und dem Geliebten Grüße zu senden,

dem letzteren auch noch eine Locke ihres Blondhaars zu überbringen. N ist eine von Pinkerton mitgeteilte und — gefälschte Version. Nur wenige Strophen davon sind echt; alles übrige ist von ihm hinzugedichtet, darunter auch das Geistermotiv. Dieses weicht auch inhaltlich gänzlich von dem der vier andern Fassungen ab:

15 Twa days were gane, whan to her deir
Her wraith at dead of night cold appeir.
16 'My luve, my deir, how can ye sleip,
Whan your Isabel lyes in the deip!
17 'My deir, how can ye sleip bot pain
Whan she by her cruel sister is slain!'
18 Up raise he sune, in frichtfu mude:
'Busk ye, my meiny, and seik the flude.'

In allen nordischen Formen der Ballade geschieht die Offenbarung des Verbrechens durch die tönende Harfe während der Hochzeit der älteren Schwester mit dem Bräutigam der Ertrunkenen. Diese Wendung findet sich in keiner der schottischen Fassungen. Da diese jedoch durchweg gegen Ende stark zersungen sind, läßt sich über den ursprünglichen Schluß der schottischen Form nichts Bestimmtes daraus folgern. Die Einführung des Geistermotivs ist auf jeden Fall schottische Zutat: es findet sich, wie schon bemerkt, in keiner einzigen der nordischen oder sonstigen Fassungen.

Das Motiv von der tönenden Harfe ist dagegen älteres germanisches Gut. In Volksliedern oder Balladen ist es zwar in Deutschland nicht ein einziges Mal überliefert; doch findet es sich mehrfach in deutschen, slawischen und selbst romanischen Märchen und Erzählungen. Fast stets ist es in diesen Märchen mit dem Baumseelenglauben verquickt, indem die (oder der) Ertrunkene sich zunächst in einen Baum wandelt, der in verschiedener Weise zur Verfertigung der Harfe (oder Flöte) verwendet wird.[1])

Die Ausprägung des Stoffes in der poetischen Form der Ballade wird somit in den nordischen Ländern erfolgt sein. Hier finden wir das Motiv von der wunderbaren Macht der Harfe in den Balladen weit verbreitet. In Schottland dagegen scheint es nicht bekannt gewesen zu sein, da sich sonst keine Belege finden. Aus diesem Umstand erklärt sich um so leichter, daß man sich hier gedrungen fühlte, diese seltsame und unverstandene Kraft der Harfe zu motivieren. Hierzu wurde nun ein zwar ebenso wunderbares, aber dem schottischen Geiste viel näher

[1]) Child I 124ff.

liegendes Motiv gewählt, indem man den Geist der Toten das Geheimnis von der Wunderkraft des Instruments dem Harfener offenbaren ließ.

Die in Skandinavien nicht seltene Verbindung des Harfenmotivs oder überhaupt der Musik mit der zauberkundigen Tätigkeit der Nixen[1]) hatte gelegentlich zu der Annahme geführt, der Harfner sei ursprünglich ein dem Meere entsteigender Nix.[2]) Solche Zusammenhänge zeigt z. B. die schwedische Ballade „Die Macht der Harfe".[3]) Der Nix wird durch die Harfenklänge bewogen, dem Harfenspieler die ertrunkene Geliebte auszuliefern. Ähnlich wird auch die Macht der Musik über die Toten in der Strophe B 10 von The Twa Brothers geschildert, die wir mit dem Inhalt von Sweet William's Ghost und The Unquiet Grave in Verbindung gebracht haben (vgl. S. 33 f.). Doch fehlte hier bereits jede Bezugnahme auf elbische Wesen. Für die Ballade The Twa Sisters werden solche Vermutungen elbischen Ursprungs gänzlich abzulehnen sein. Schon Grundtvig hat sie wegen Mangels an Anhaltspunkten zurückgewiesen.[4])

Trotz alledem weist das Harfenmotiv allein schon fast mit Sicherheit darauf hin, daß die Ballade von Skandinavien her nach Schottland gedrungen ist. Diese Annahme wird ferner außer den zahlreich vorhandenen nordischen Fassungen noch durch die nordische Strophenform von zwei Zeilen bekräftigt, wie sie uns schon in The Cruel Mother begegnete. Vierzeilige Strophenform haben nur die sehr anfechtbare Fassung L b und Strophe 1 und 2 von L a.

Daß das Motiv von der wunderbaren Harfe auch in der Kunstdichtung weiterlebt, war schon bei Besprechung von Joanna Baillies 'Night Scenes of Other Times' erwähnt worden (vgl. S. 20). Ob dafür nun die Tradition gerade unserer Geisterballade in Betracht kommt, läßt sich jedoch nicht mehr mit Sicherheit entscheiden, zumal sich auch sonst ein Einfluß der Ballade nicht nachweisen ließ.

---

[1]) vgl. auch die deutsche Loreleisage.

[2]) vgl. R. Warrens, Schwed. Volkslieder, Vorwort S. XXXVII; Studach, Schwed. Volksharfe, Stockholm 1826, Nr. 17 S. 76.

[3]) R. Warrens, Schwed. Volkslieder Nr. 43 S. 240.

[4]) Da jeg ingensteds har fundet nogen Bekræftelse paa det Udsagn af Afzelius (III S. 22), at „i de flesta traditioner af denna sang är necken upphofsmannen till den underbara harpan", saa maa jeg indtil videre anse dette for en fri Fantasi. Grundtvig a. a. O. II 509 Anm.

B. Synthetischer Teil.

I. Das Geistermotiv.[1])

Mit der Besprechung der einzelnen Geisterballaden haben wir die Steinchen zusammengetragen, aus denen sich das Mosaikbild zusammensetzen läßt, das die schottische Geisterballade als Ganzes vor unser Auge stellt. Wie sieht dieses schottische Geistermotiv aus? Welcher Art sind die entsprechenden Darstellungen der Geisterwelt bei andern Völkern? Welchen Volkselementen ist das charakteristische Gepräge der schottischen Geisterballade zuzuschreiben? Was für eine Weltanschauung kommt in ihr zum Ausdruck, und wie äußert sie sich in Stil und Komposition der Balladen? Der Fragen sind viele, die sich bei Betrachtung des Gemäldes dem aufmerksamen Beschauer aufdrängen. Suchen wir zunächst die Eigenart des schottischen Geistermotivs durch den Vergleich mit der Geisterwelt anderer Völker zu bestimmen, die möglicherweise Einfluß auf seine Gestaltung gehabt haben können.

Als Ureinwohner sind uns für Schottland wie für einen großen Teil Englands die Kelten bekannt. Aber schon seit den Tagen der römischen Weltherrschaft bis ins 14. Jahrhundert waren die britischen Inseln oftmals der Invasion durch fremdes Blut und fremden Geist ausgesetzt. Für unsere Untersuchung darf die Invasion der Römer naturgemäß unberücksichtigt bleiben, da die Balladen sich ja erst Jahrhunderte nach jener Römerzeit entwickelten. Als dann die Wogen der Völkerwanderung in ihren Ausläufern auch die britischen Inseln erreichten, folgte die Besiedelung des Landes durch die germanischen Stämme der Angeln, Sachsen und Jüten. Diese wurden bald die unbestrittenen Herren des größten Teils der Insel. Die Kelten wurden mehr und mehr in die Schlupfwinkel der Berge von Cornwall und Wälder von Wales oder in die zerklüfteten Gebirge des schottischen Hochlandes zurückgedrängt. In den schottischen Lowlands aber und dem Borderland, diesem Grenzgebiet zwischen Schottland und England, das der eigentliche Herd der schottisch-englischen Balladen zu sein scheint, hatte das germanische Element fest Wurzel geschlagen. Das Germanentum des südlichen Schottland bildet also die eigentliche

[1]) vgl. Mogk, Der Seelenglaube der alten Germanen, Pauls Grundriß 2. Aufl. III 249ff.

Grundlage für die Balladenpoesie. Trotzdem begegnet man Schwierigkeiten, jene Balladenstoffe, obgleich sie ihrem Charakter nach durchaus germanisch sind, als direkte Fortsetzung kontinentaler germanischer Tradition durch die eingedrungenen Angelsachsen zu erklären; derartige Beziehungen sind zum mindesten nicht mehr nachweisbar.[1]) Das neue Leben, das, wie die Entwicklung der englisch-schottischen Literatur zeigt, hier auf Grund mannigfacher günstiger Vorbedingungen zu keimen begann, hat sicher manche älteren Keime überwuchert und ertötet. Außerdem sprechen zahlreiche Tatsachen für eine starke Beeinflussung von außen.

Hier liegen zwei Quellen fremden Einflusses bei Beachtung der geschichtlichen Entwicklung am nächsten, nämlich von Westen durch die Kelten und von Osten durch die Skandinavier. Von den skandinavischen Ländern her war der Einfluß auf den verschiedensten Gebieten besonders stark. Handelsverbindungen und vor allem zahllose Kriegszüge hinüber und herüber überbrückten hier das Meer, das Schottland von Skandinavien trennte. War doch um das Jahr 1000 der Einfluß so stark, daß ein nicht geringer Bestand skandinavischer Wörter um jene Zeit der heimischen Sprache einverleibt wurde. Auf die zahlreichen Zusammenhänge zwischen skandinavischen und schottischen Balladen ist in der vorliegenden Untersuchung wieder und wieder hingewiesen worden. Wie weit die Geschichte des Geistermotivs hiervon betroffen wird, soll sogleich näher erörtert werden. Vorerst wenden wir uns jedoch noch kurz den übrigen benachbarten Völkern zu.

Weniger kulturgeschichtliche Bedeutung als der skandinavische hat der keltische Einfluß für die Entwicklung Schottlands und Englands. Trotzdem verdankt die Literatur dieser Länder dem keltischen Element im allgemeinen zahlreiche Anregungen und Stoffe. Die Geisterballade ist ihm jedoch, wie die Untersuchung gezeigt hat, in nichts verpflichtet. Auch dies wird noch näher ausgeführt werden.

Schließlich darf der Einfluß nicht unberücksichtigt bleiben, der durch die normannischen Eroberer und später auf Grund enger politischer Beziehungen durch den französisierten Hof der englischen Könige ins Land getragen wurde. Doch durchdrang dieser Einfluß naturgemäß stets vom äußersten Süden aus das Land und hatte, bis er nach Schottland kam, bei immer stärker

[1]) „Daß die Sachsen und Angeln schon vor der normannischen Eroberung Volksgesänge hatten, ist nach der Natur des Menschen nicht zu verneinen und nach dem Stande der Überlieferung nicht zu bejahen.“ Brandl, Pauls Grundriß II 1, 840.

werdenden Hindernissen außerordentlich von seiner ursprünglichen Stärke und Eigenart eingebüßt. Immerhin treffen wir verschiedentlich auf Stoffe und Motive, die in ihren Zusammenhängen nach Frankreich weisen.

Alle diese Verhältnisse zeigen, daß der Begriff „schottisch", auf die Balladen angewandt, mancher Ergänzungen und Erklärungen bedarf.

Unsere Balladengruppe enthält nun im Gegensatz zu den meisten andern Balladen in dem Geistermotiv ein Element, das sich nicht auf tatsächliche Verhältnisse des Menschenlebens stützt, sondern nur ein Phantasiegebilde des menschlichen Geistes ist, also einer Welt angehört, die jenseit praktischer Erfahrung steht. Wenn auch der Geisterglaube natürlich aus Halluzinations- und Traumerscheinungen entsprungen und insofern mit dem Seelenleben des Menschen eng verknüpft ist, so bleiben jene Erscheinungen doch anormale Funktionen des Gehirns und Ideenassoziationen, die nicht von der gegenständlichen Welt ihren Ausgang nehmen. Insofern gehört diese Geisterwelt der gleichen Sphäre an wie die Mythologie. Besonders nahe steht sie der niederen Mythologie. Es mag an der Gewalt der Stoffe liegen, daß die höhere Mythologie dauernden Ausdruck nur in größeren epischen Gebilden, aber nie in Liedern und Balladen gefunden hat, da diese ihrem Charakter nach nur von beschränktem Umfang sein können. Die Streitfrage, ob Lyrik oder Epos die ältere Dichtungsform sei, darf dabei wohl in dem Sinne als entschieden gelten, daß die Lyrik zeitlich früher existiert haben muß. Bücher kommt nach eingehendster, durch mustergültige Klarheit ausgezeichneter Begründung zu dem Endresultat seiner Ausführungen [1]): „Das alles erweist die Epik — ganz im Gegensatz zu der herrschenden Auffassung — entwicklungsgeschichtlich als eine jüngere poetische Formation".

Die Entwicklung der höheren Mythologie gehört also ebenso wie ihre Form, in der sie überliefert wird, das Epos, einer späteren Kulturstufe an als die der niederen Mythologie. Für die Ballade, die überhaupt nicht das geeignete Gefäß für die höhere Mythologie ist, kommen die Stoffe der Götter- und Heldensage also erst in zweiter Linie in Betracht. Wo sie sich trotzdem in den Balladen finden — in nordischen, besonders isländischen und färöischen ist dies in ausgedehntem Maße der Fall —, sind sie erst durch einen Zersetzungsprozeß größerer Sagenzyklen hineingekommen. Diese Lieder sind also auf jeden Fall jüngeren Datums als die ihnen entsprechenden Episoden der Götter- und

[1]) a. a. O. S. 331.

Heldensagen. Die ganze Edda zeigt uns ja eine solche Sammlung von liederartigen Bruchstücken.[1]) Erwiesen ist, daß die noch heute verbreiteten isländischen Balladen zum größten Teil die Ausläufer der alten Eddalieder sind. Auch die Balladen Sweet William's Ghost und The Unquiet Grave vermochten wir ja in engsten Zusammenhang mit der Helgesage der Edda zu bringen.

Die folgenden Seiten sollen nun zeigen, in welcher Weise die niedere Mythologie und das Geistermotiv bei Kelten und Skandinaviern erscheint, um es dann mit den schottischen Geistervorstellungen zu vergleichen.

Die charakteristischsten Gestalten der keltischen Geisterwelt sind die Feen, die eine gewisse Verwandtschaft mit den skandinavischen Elfen zeigen, aber doch ihre ausgesprochene Eigenart besitzen. Das Wort 'fairy' (vgl. frz. 'fée', it. 'fata') stammt von lat. 'fata', das mit fatum zusammenhängt. Die Bezeichnung ging dann auf die eigenartigen keltischen Vorstellungen von elbischen Wesen über. Es sind zierliche, mit höheren Kräften begabte Geschöpfe, die in engem Verkehr mit den Menschen leben und ihnen, je nach ihrer Art, nützlich oder schädlich werden. Das Wort „elf" dagegen muß schon für das Urgermanische angesetzt werden, denn es läßt sich in den meisten germanischen Sprachzweigen belegen.

In den schottischen Balladen erscheinen beide Wörter ohne Unterschied nebeneinander, in 'Tam Lin' sogar in ein und derselben Ballade.[2]) Dementsprechend zeigen sich in ihnen die keltischen Feenstoffe mit den nordischen Elfensagen völlig verschmolzen. Da jedoch die weit überwiegende Mehrzahl der auch in andern Ländern belegten Balladenstoffe nach Skandinavien weist, kann auch über die ebenfalls in den nordischen Ländern bekannten Elfenstoffe kaum ein Zweifel betreffs ihrer Herkunft bestehen. Alle möglicherweise eingedrungenen keltischen Elemente sind von der mächtigeren Tradition der nordischen Elfenstoffe aufgesogen worden.[3]) Andrerseits wird man z. B. die der Artussage entnommenen Stoffe dem keltischen Einfluß zuschreiben müssen, wenn auch gelegentlich nur die Namen auf nordische Stoffe übertragen sein könnten. Auch das Überwiegen von Zauberelementen in einzelnen Stoffen dürfte für gelegentliche keltische Herkunft sprechen. Gerade die Zauberei bildet ja einen der wesentlichsten Charakterzüge der keltischen Stoffe. Man denke nur an die Rolle des Zauberers Merlin in den Artus-

[1]) vgl. über diese Ausnahmestellung der Edda auch Wundt a. a. O. S. 453.
[2]) Gŏrbing, Diss. S. 3.
[3]) Gŏrbing a. a. O. S. 3: „Die Feen sind in den Elfen aufgegangen".

sagen. Der germanischen Vorstellung liegt die bei den Kelten so beliebte Einführung von Zauberformeln und Zauberdingen jeder Art fern. Deshalb haben wir auch die Ursprünglichkeit des Motivs der Zauberrute in Sweet William's Ghost stark in Zweifel gezogen und keltischen Einfluß vermutet. Es wäre dies in unsern Geisterballaden der einzige Fall, wo sich ein übrigens ganz nebensächliches Motiv auf keltischen Ursprung zurückführen ließe.

Zauberei kommt fürs Germanische, also im besonderen für die skandinavischen Balladen, eigentlich nur insofern in Betracht, als sie das Verwandlungsmotiv betrifft, und hier hat sie ihren weiter zurückliegenden Ursprung in dem Seelenglauben, will also in einem speziellen Sinne verstanden sein. Die Elfen können ihre eigene Gestalt, wie die der Menschen, beliebig in andere, besonders Tiergestalt, verwandeln. Auch die elfischen Geister an sich besitzen ja schon eine große Mannigfaltigkeit, insofern wir außer den verschiedensten Gattungen von Elfen noch die Zwerge und Riesen, Nixen, Meermänner und Meerfrauen zu unterscheiden haben. Von allen diesen mythischen Gestalten, die die nordischen Balladen in buntester Mannigfaltigkeit bevölkern, finden sich in den schottischen neben einigen Elfenballaden nur noch in drei Balladen Wassergeister, in zweien eine „Mermaid" und einmal ein Meermann; vom Riesen ist überhaupt nicht viel mehr als der Name vorhanden in der Ballade Hind Etin.[1]) Diese ganze mythologische Welt erscheint also hier in Schottland nur noch wie ein schwacher Abglanz der nordischen. Über die Entlehnung dieser Stoffe kann kein Zweifel bestehen. Alle diese Wesen, mit denen die Phantasie des Skandinaviers Berg und Wald, Wasser und Luft bevölkerte, sind den Schotten im Grunde fremd geblieben. Nur ab und zu vermochte ein solcher Stoff hier Wurzel zu schlagen. Es fehlen dem schottischen Lande eben die murmelnden Bergströme, die Wälder und mondbeschienenen Lichtungen, das eigentliche Milieu für jene Schöpfungen menschlicher Phantasie. Skandinavien bleibt ihr eigentlicher Nährboden, und hier sind sie bis zum heutigen Tage in seltenem Maße lebendig geblieben, wie noch die nordische Literatur unserer Zeit in zahllosen Beispielen zeigt. Ich erinnere nur an Ibsens Werke (Frau vom Meer; Peer Gynt u. a.), an Strindbergs Dramen, wie an die Novellen des Dänen Jacobsen.

Doch kehren wir zurück zu dem Weltbild unserer Balladen. Wie verhalten sich zu dieser mythologischen Geisterwelt nun

[1]) vgl. Görbing a. a. O. S. 3; Etin < ags. eoton.

unsere Geisterballaden? Die allen gemeinsame Grundlage ist der Glaube an das Fortleben der Seele. Denn auch die keltischen und germanischen Elfen sind, wie die neuere Forschung festgestellt hat, aus dieser Anschauung hervorgegangen. Im Keltischen zeigt sich dies noch besonders deutlich darin, daß die Kirchhöfe zu den Lieblingsplätzen der Feen gehören. Das Feenreich ist geradezu als das keltische Totenreich zu bezeichnen.

Während wir nun bei dem Feen- und Elfenglauben eine Wandlung der abgeschiedenen Seelen zu mythologischer Gestaltung beobachten, ist dieser Schritt bei den Geistern nicht getan. Trotzdem finden wir auch diese Stufe der Entwicklung bei den germanischen Stämmen allgemein, wenn auch nicht in großem Maßstabe, verbreitet. Den Kelten dagegen ist solche Geistervorstellung fremd. Die Geister spielen dort fast ausnahmslos die Rolle von Schutzgeistern oder verwunschenen Menschen.[1]) Dieser Umstand knüpft auch die Beziehungen zwischen den germanisch-skandinavischen und den schottischen Elfenballaden abermals enger. Die Besprechung der einzelnen Balladen hat wiederholt Gelegenheit gegeben, auf die verschiedenen Motive für das Erscheinen der Geister und ihre Verbreitung in der deutschen und skandinavischen Tradition einzugehen. Der typische Charakter dieser Motive ging daraus klar hervor. Wie von den Elfenballaden finden wir nun freilich auch von den Geistermotiven in Schottland nur ein sehr fragmentarisches Erbe vor. Auch die Geisterballaden bestätigen also wie die Elfenballaden die Abhängigkeit der schottischen Balladenstoffe von den gemeingermanischen, besonders skandinavischen Traditionen. Gemeingermanische Geistermotive finden wir nachweisbar nur in Sweet William's Ghost und The Unquiet Grave wieder, wofern wir von der Lenorenballade absehen.

Trotzdem zeigt sich nun auch bei den Schotten ein tief empfundenes Verständnis für diese Form des Geisterglaubens, während die Elfenballaden im schottischen Denken und Fühlen weit weniger Nachhall fanden. Elfen und Feen waren ihnen eine Welt, die sie als etwas Gegebenes hinnahmen, aber nicht weiterzuentwickeln fähig waren. Ja oft genug läßt sich sogar eine allmähliche Rückbildung und Rückübertragung der Elfen auf menschliche Verhältnisse nachweisen.[2]) Ganz anders ver-

[1]) „Ein Element der keltischen Balladendichtung also waren die Geister wahrscheinlich nicht." Thürnau, Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Palaestra 55 (1906) S. 59.

[2]) vgl. Görbing, Anglia XXXIII 1 ff., Beispiele von realisierten Mythen in den englischen und schottischen Balladen.

hält sich dagegen die Pflege des eigentlichen Geistermotivs in Schottland. Hier können wir durchaus eine produktive Fortbildung beobachten, wenn auch die ursprüngliche Grundlage des Seelenglaubens natürlich mehr oder weniger verlassen ist. Träume, Halluzinationen und ähnliche Erfahrungen des Volkes hielten trotzdem eine gewisse Verbindung mit jenen Ursprüngen aufrecht.

So konnten wir beobachten, daß das Geistermotiv erst in Schottland in Stoffe eingeführt wird, die im übrigen schon eine lange germanische Tradition aufzuweisen haben. In Fair Margaret and Sweet William liegt uns ein Stoff vor, der durch zahlreiche verschlungene Fäden mit der skandinavischen Tradition verbunden ist. Von dem Geistermotiv aber ist in diesem Zusammenhange in den nordischen Stoffen noch keine Spur zu finden. Es bleibt keine andere Annahme, als daß dieses erst in Schottland hinzugefügt wurde, und zwar entwickelte es sich aus dem der schottischen und skandinavischen Tradition des Stoffes noch gemeinsamen Traummotiv.

Einen weiteren Beleg für die produktive Betätigung der Schotten an dieser Form des Seelenglaubens liefert die zuletzt besprochene Ballade The Twa Sisters. Ausführlich wurde bei Besprechung dieser Ballade darüber gehandelt, wie das Geistermotiv erst in Schottland allmählich in den im übrigen nach Inhalt und Form typisch skandinavischen Stoff eingeführt wurde. In diesem Fall haben wir sogar beide Stufen nebeneinander: die reine Form der skandinavischen Tradition neben der durch das Geistermotiv erweiterten, wodurch sie erst zur Geisterballade wurde.

Auch die Ballade Sweet William's Ghost zeigte endlich ein vermutlich spezifisch schottisches Geistermotiv auf einen alten Stamm gepfropft. Wenn auch hier nur ein gemeingermanisches Geistermotiv durch ein schottisches ersetzt wurde, so zeigt dieser Fall doch ebenfalls, wie eng solche Stoffe mit der Vorstellungswelt der Schotten verknüpft waren.

In Proud Lady Margaret und den beiden stark religiös beeinflußten Balladen The Cruel Mother und The Wife of Usher's Well sind die Verhältnisse nicht so durchsichtig, doch zeigt sich auch hier das Geistermotiv — im Gegensatz zu den Elfenballaden — durchaus lebensfähig und produktiven Ausgestaltungen unterworfen. Die noch nicht genannten Balladen, VII—IX, werden wegen des Mangels jeglicher Parallelen und Anhaltspunkte ihren Ursprung jedenfalls gänzlich schottischem Geiste zu verdanken haben, was für Willie's Fatal Visit fast mit Gewißheit anzunehmen ist.

Diese Ergebnisse legen übereinstimmend beredtes Zeugnis ab für die Beliebtheit, die das Geistermotiv in Schottland genoß. Nicht nur begegnen wir den traditionellen germanischen Geistermotiven auch hier in Schottland. Sie werden auch in gemeingermanische Stoffe neu hineingedichtet, denen sie in der skandinavischen Form noch durchaus fremd sind, oder die germanischen Motive werden gar durch offenbar noch näher liegende, also vermutlich in Schottland heimische ersetzt; endlich scheinen auch in Schottland selbst noch Geisterballaden geschaffen worden zu sein. Selbst die oben erwähnte Rückbildung der Elfenballaden bezeugt diese Vorliebe für das Geistermotiv, zum Schaden der Elfenstoffe. In einer Version des 'Elfin Knight' heißt es[1]:

2 The maiden she sighed: 'I would,' said she,
'That again my lover might be with me!'

3 Before ever a word the maid she spake,
But she for fear did shiver and shake.

4 There stood at her side her lover dead;
'Take me by the hand, sweet love,' he said.

Die Vorstellung einer Geistererscheinung ist hier nicht zu bestreiten. Die Textvergleichung ergibt jedoch, daß es sich nur um eine entstellte Version der Ballade The Elfin Knight handelt. Schon die Fassungen F—L[2]) erwähnen den Elfencharakter des Ritters nicht mehr. In I tritt ein alter Mann statt seiner auf, und in obigen Versen haben wir gar den direkten Übergang in die Geisterballade. Dieses Beispiel beleuchtet also die Tendenz, die nur unvollkommen verstandenen Motive der Elfenstoffe direkt zum Geistermotiv zu wandeln.

Die Motive der Balladen I—IV, VI, X—XI sind, wie ausgeführt wurde, einschließlich eines Teils der Geistermotive über zahlreiche Länder verbreitet. Hieraus hat man nun schließen wollen, daß sie mit einer gewissen Zwangsläufigkeit ohne Zusammenhang untereinander in der menschlichen Phantasie entstehen müßten, und hat sie geradezu „Menschheitsgedanken" genannt. Diese Idee enthält zweifellos viel Richtiges, doch darf man in ihrer verallgemeinerten Anwendung nicht zu weit gehen, was bei der wissenschaftlichen Behandlung solcher Fälle oft zu geschehen scheint.

Die Basis für jene Gedanken bilden allerdings stets die allgemeinsten und unumgänglichen Ereignisse in jedem Menschenschicksal: Geburt und Tod, vor allem aber das ewig wiederkehrende Hohe Lied von der Liebe. Da die ewig gleichen Vor-

[1]) Child Nr. 2; Add. and Cor. IV 439 f.
[2]) Child I 12 ff.

bedingungen zugrunde liegen, ist es selbstverständlich, daß sie zu ähnlicher dichterischer Gestaltung führen müssen, ohne daß zunächst an irgendwelche Abhängigkeit zu denken ist. So finden wir bei den verschiedenen kultivierten und unkultivierten Völkern vielfach dieselben Anschauungen und Motive wieder, sowohl im Kult wie in Rituell und Kunst, überhaupt auf allen Gebieten der Volkskunde. Soweit verschiedene Rassen in Betracht kommen, werden sich im einzelnen aber stets zahlreiche dem Rassencharakter entsprechende Differenzierungen finden. Bei den Stämmen der gleichen Rasse andrerseits, also beispielsweise bei den Ariern oder gar dem engeren Kreis der germanischen Stämme, sind die Motive, mögen sie nun in Märchen oder Lied, Epos oder abergläubischem Rituell begegnen, ihrem innern Wesen wie ihrer äußern Einkleidung nach meist so ähnlich, daß an einem Zusammenhang unter ihnen meist nicht zu zweifeln ist. Freilich wird die Zähigkeit, mit der sich jene Stoffe durch die Jahrhunderte, ja vielleicht Jahrtausende, so gut wie unverändert erhalten haben müssen, immer wieder Erstaunen und Zweifel erregen. Aber der allgemein-menschliche Gehalt jener Motive ist eben die Gewähr dafür, daß sie von jedem Individuum, das von ihnen Kenntnis nimmt, verstanden werden und gleichgestimmte Saiten in ihm erklingen lassen. Der „Menschheitsgedanke" besteht also nur in der allgemeinen Lebenswahrheit jener Stoffe. Dieser allgemeine Gedanke kann sich in verschiedenen Formen äußern; man denke nur an die unzähligen Variationen des Themas von Fair Margaret and Sweet William, daß ein Mann in seiner Herzensneigung zwischen zwei Frauen gestellt ist. Daneben aber wird jede einmal geschaffene Form mit dem Verständnis wahlverwandter Seelen festgehalten und gepflegt. Wohl können noch weitere Formen erfunden werden, aber eine bis in alle Einzelheiten genau übereinstimmende Form entsteht nicht selbständig zum zweiten Male, eben wegen der unzähligen Möglichkeiten der Variationen. Der Menschheitsgedanke bleibt eben nur die zugrunde liegende allgemein-menschliche Idee.

In der Ballade Lord Thomas and Fair Annet bestand diese allgemeine Idee in der Eifersuchtstragödie. Thomas ist vor die Wahl zwischen zwei Mädchen gestellt; einer von beiden muß er eine bittere Enttäuschung bereiten. Das Ende ist der Untergang aller drei. Während diese Idee in Fair Margaret and Sweet William in eine ganz andere Form gegossen erscheint, ist in dem französischen Volkslied Les deux Tombeaux[1]) nicht nur das

[1]) Beaurepaire, La Poésie populaire en Normandie p. 50.

bis auf den heutigen Tag tausendfach anzutreffende Vorkommnis, sondern die Tradition gerade der Form, die in der englischen Ballade vorliegt, aufs deutlichste wiederzuerkennen. Die Motive der englischen Ballade können von der früheren Besprechung her (vgl. S. 39ff.) als ausreichend bekannt vorausgesetzt werden. Um einen überzeugenden Beweis und Vergleich zu gewährleisten, lasse ich das französische Volkslied im Wortlaut folgen:

„A cheval, à cheval, pour aller voir ma mie."
Lon, lon, la,
Landerira, landerirette,
Landeriria,
Lanla,
Ma belle n'y était pas, la voilà qui arrive.
„Je me marie lundi, je vous prie de mes noces."
La belle fut chez l'tailleux, se fit tailler trois robes,
L'une de satin blanc, l'autre de satin rose,
Et l'autre de drap d'or, la couleur la plus noble.
L'amant qui la salue, la fait entrer en danse.
Au quatrième tour la belle est tombée morte.
Elle est tombée à droite et l'amant à sa gauche,
Et les gens de la noce dirent: „Quell' triste noce!"
Sur la tomb' du garçon on y mit une épine;
Sur la tomb' de la belle on y mit une olive.
L'épine crut si haut qu'elle embrassa l'olive,
On en tira du bois pour bâtir des églises.

Man sieht, es fehlen einige Teile der englischen Überlieferung, aber die vorhandenen Motive sind in ihrer Form bis ins einzelne beibehalten. Der Bräutigam sattelt sein Pferd und reitet zu seiner Geliebten. Er ladet sie ein, seiner Hochzeit beizuwohnen. Die Verlassene kommt in prächtigster Toilette. Selbst der Auftrag an den Schneider fehlt nicht in der englischen Ballade (vgl. B 21, C 12, E 22, H 15, 19). Der Schluß bringt das bekannte, weit über diesen Balladenstoff hinaus verbreitete Motiv: beide werden nebeneinander begraben. Auf des Geliebten Grab sproßt ein Schlehdorn, auf dem des Mädchens eine Olive; das Geäst beider Sträucher verschlingt sich zu dichtem Gewirr.

Als spezifisch französischer Zusatz muß es dagegen wohl angesehen werden, wenn das tragische Ende durch unmäßiges Tanzen herbeigeführt wird. Ein solches Motiv findet sich in sämtlichen schottischen und englischen Balladen nur ein einziges mal, nämlich in der Ballade Fair Janet.[1]) Dies ist ein Stoff, der auch auf Island und den Färöern begegnet, wo die Balladen noch bis ins 19. Jahrhundert hinein zum Tanz gesungen wurden. Hier ist ein solcher Schluß also durchaus verständlich. Schottland mag den Stoff von hier überkommen haben, zumal bereits die

[1]) Child Nr. 64; II 100ff.; A 28, B 19, E 17, F 32.

skandinavischen Fassungen das Motiv des Tanzes nicht mehr kennen. Überhaupt mag, der Ursprung der Ballade als Tanzlied zugegeben, die seltene Erwähnung des Tanzes in den englisch-schottischen Balladen ein Beweis dafür sein, daß die Balladen hier von Anfang an kaum noch zum Tanz gesungen wurden. Zu dem in der Einleitung zitierten angeblichen ältesten Zeugnis einer Volksballadenstrophe (vgl. S. 3) fügte der Chronist die Bemerkung: 'and so the rest (of the song) as it is sung in these days by the people in their dances, and handed down as proverbial'.[1]) Wie man diese Äußerung aufzufassen hat, ist durchaus nicht ohne weiteres klar. Es ist in erster Linie natürlich an Schrittänze und Reigen zu denken; für diese aber wie für jede andere Tanzbewegung wäre der Rhythmus nicht straff genug. Warum soll die Bemerkung nicht auf Gesänge deuten, die während der Pausen zwischen den Tänzen gesungen wurden? Solche Gebräuche habe ich selbst noch in Hessen bei ländlichen Tanzfesten beobachtet.[2]) Für die Ursprünge der Ballade im Tanz sind jene Worte also noch kein Beweis, noch weniger für eine stete und organisch notwendige Verbindung von Ballade und Tanz. Zudem gehört jenes Fragment ja im günstigsten Fall zu einem volkstümlichen Gesang, nicht aber, wie wir oben sahen, zu einer echten Volksballade.

In französischen Volksliedern kommt meines Wissens das Motiv des übermäßigen Tanzens öfter vor und entspricht ja auch weit mehr dem Temperament des Volkes. Hier ist es also sehr wohl selbständig aus der Eigenart der Franzosen zu erklären, wie jene färöische Ballade aus den Sitten der Färöer.

Aus diesem Motiv ist auch zu ersehen, daß die französische Umgebung nicht spurlos an dem Lord-Thomas-Stoff vorübergegangen ist. Aber die Zusammenhänge mit der Tradition des englischen Stoffes sind unverkennbar, wenn auch das Wie dieser Zusammenhänge kaum noch enträtselt werden kann. Nie und nimmer ist dieses Lied in Frankreich gänzlich neu entstanden, selbst wenn wir von dem Schluß ganz absehen, der ja Gemeingut der indoeuropäischen Völker ist.

Dieses Beispiel möge genügen, um gegen die übertriebene Anwendung der Lehre von der Polygenesis solcher Stoffe Stellung zu nehmen. Die Zahl der Belege ließe sich beliebig vermehren. Ich weise nur hin auf Zusammenhänge zwischen Proud Lady Margaret und dem französichen Volkslied Celui qui alla voir sa

---

[1]) Gummere, Cambr. Hist. II 397.

[2]) vgl. über ähnliche Beobachtungen im Vogtlande, im Böhmerwald usw. Böckel a. a. O. S. 30.

maitresse en enfer,[1]) zwischen der Ballade The Grey Cock und der altfranzösischen Gattung der Aube[2]) usw. Wie jeder Dichter eine Fülle der Gedanken und Anregungen von außen empfängt und oft, ohne es zu wissen, nur verarbeitet; wie jeder einzelne Gebildete den größten Teil seiner Weltanschauung erst eklektisch, ohne sich dessen recht bewußt zu werden, aufbaut aus den Gedankengebäuden seiner Lehrer, Freunde und Mitmenschen, wie sie in mündlichen Gesprächen und Büchern zum Ausdruck kommen, und nur der Auswahl der Gedanken den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückt — so mag es wohl auch ganzen Völkern gehen, die oft lange schlummerndes Erbgut infolge irgendwelcher Zufälle und Konstellationen durch das Medium einzelner Individuen wieder aufleben lassen.

Daneben soll die Hypothese der Polygenesis durchaus ihre Berechtigung behalten. Sicher liegt z. B. solche Erscheinung zugrunde, wenn wir den Stoff einer von Boccaccios Novellen in zwei Fassungen von Clerk Saunders wiederzuerkennen glauben (vgl. S. 18). Auch das aus Sweet William's Ghost bekannte Motiv von der Verpflichtung und Lösung eines gegebenen Treuworts findet sich ohne jeden stofflichen Zusammenhang mit dieser Ballade in der mittelenglischen Romanze The Child of Bristowe wieder.[3]) Auch hier ließen sich die Beispiele beliebig vermehren. Stets wird sich in diesen Fällen jedoch zeigen, daß die äußere Form des Stoffes bei näherer Betrachtung stark variiert und nur in den allgemeinen Grundlagen übereinstimmt.

Ich beschränke mich neben der Ausführung des einen Beispiels von Lord Thomas and Fair Annet auf diese Andeutungen, da mir in der Hauptsache daran lag, die breitere Grundlage zu skizzieren, von der aus ich versucht habe, die Balladenvergleichung für die noch immer nicht gelösten Probleme von Ursprung und Entstehungszeit der Ballade nutzbar zu machen und ihre Zusammenhänge so erschöpfend wie möglich zurückzuverfolgen. Wenn dabei gelegentlich die sicheren Wege positiver Beweise und Anhaltspunkte verlassen und die unsicheren Gebiete der Hypothese betreten werden mußten, so liegt das eben im Wesen des Gegenstandes begründet, der ja eigentlich nur frei von dem Zwang jeder schriftlichen Fixierung gedeihen kann, und dessen schriftliche Aufzeichnung fast stets schon ein Symptom für sein Absterben ist. Will man auf diesem Gebiete überhaupt zu Resultaten kommen, so kann man eben nur auf induktivem Wege den Entwicklungsgang soweit als möglich zurückverfolgen.

[1]) vgl. Child I 426.
[2]) vgl. Child IV 390.
[3]) Hazlitt, Early Popular Poetry of England I 118ff.; vgl. Child II 512.

In Deutschland sowohl wie in Skandinavien, Island, den britischen Inseln und andern Ländern finden wir also jene Geistermotive verbreitet. Bald in dieser, bald in jener Form zeigt sich der Tote seiner Ruhe beraubt, sei es durch die übermäßige Trauer der auf Erden zurückgebliebenen Geliebten oder durch die Wiederverheiratung der Witwe; sei es die schlechte Behandlung der Kinder durch die Stiefmutter, was den Todesschlaf der rechten Mutter stört, oder ein Versprechen, das Rücknahme oder Erfüllung heischt, eine Untat, die Sühne fordert. Alle diese Motive kommen bei den verschiedenen germanischen Stämmen vor. Alle ähneln sich dadurch sehr, daß ihnen dieselben Anschauungen germanischen Seelenglaubens zugrunde liegen. Durchweg gehen sie also auf eine gemeinsame germanische Wurzel zurück, auf eine gemeinsame Idee, die sich aus gleicher Weltanschauung heraus offenbart. Diese Idee gestaltet sich in den verschiedensten, zu einem Teil eben aufgezählten Formen. Die einmal geschaffene Form aber bleibt dann wesentlich dieselbe; sie differenziert sich höchstens durch Zusätze, Auslassungen, Verschmelzungen. Je nachdem die äußere Einkleidung bei den einzelnen germanischen Stämmen mehr oder weniger abweicht, kann man auf eine frühere oder spätere Verpflanzung oder Weiterwanderung schließen. Oft vermag man die Zeit solches Vorgangs überhaupt nicht mehr zu bestimmen, in andern Fällen kann man ziemlich genau das Jahrhundert ihrer Weiterverbreitung angeben. So zeigt sich, daß die skandinavischen und deutschen Stoffe bei genauerem Vergleich ziemlich große Unterschiede aufweisen, die auf eine sehr frühe Trennung hindeuten dürften, ohne daß sie ihre Verwandtschaft ganz zu verleugnen vermöchten. Man denke, um aus der Sagenwelt eine Parallele heranzuziehen, nur an die Siegfriedsage und an ihre nordischen Formen in der Wölsungensage oder gar in der Gestalt der eddischen Bruchstücke.

Demgegenüber sind, wie die früheren Ausführungen zeigen sollten, die Beziehungen zwischen den in Betracht kommenden schottischen und skandinavischen Balladen weit später und enger. Etwa von der Wende des ersten christlichen Jahrtausends ab werden diese Stoffe nach Schottland verpflanzt worden sein. Ihre Bewahrung durch die angelsächsischen Eroberer ist, wie wir sahen, sehr unwahrscheinlich. Für unsere Balladengruppe ist sie auf jeden Fall abzulehnen, wie zahlreiche Einzelheiten beweisen. Auch müßten ja dann die Beziehungen zwischen schottischen und deutschen Stoffen enger sein als zwischen schottischen und skandinavischen, während das Gegenteil der Fall ist. Da nun gerade unsere Gruppe zum Teil sehr alte

Motive enthält, ist sie besonders lehrreich für weitere Schlüsse über Weg und Weise der Tradition dieser Stoffe.

Die bisherigen Untersuchungen führten also zu dem Resultat, daß ein keltischer Einfluß auf die schottische Geisterballade nirgends mit Sicherheit nachzuweisen ist, wie er auch für die große Masse der schottischen Balladen nur in sehr beschränktem Maße anzunehmen sein wird. Die keltische Geister- und Zauberwelt im besonderen hat auf die Ballade — ganz im Gegensatz zu andern Gebieten der englisch-schottischen Literatur — nicht die geringste Wirkung gehabt.

Auch eine durch die angelsächsische Eroberung fortgepflanzte germanische Tradition ist nicht nachzuweisen. Trotzdem aber ist die schottische Geisterballade gerade in ihrem ältesten und echtesten Bestand nur ein Glied in der Kette einer weit zurückreichenden germanischen Tradition. Sie steht in einem äußerst engen Abhängigkeitsverhältnis zu den skandinavischen Ländern und hat gerade ihre volkstümlichsten und verbreitetsten Stoffe ausnahmslos skandinavischer Überlieferung entnommen. Die gleiche Beobachtung läßt sich wohl auch weit über den Kreis der Geisterballade hinaus für die große Masse der schottisch-englischen Balladen machen.[1]) Daß die Verhältnisse aber nicht etwa umgekehrt liegen, geht einwandfrei aus zahlreichen Kriterien hervor. So zeigt sich die schottische Tradition bereits viel stärker verwittert und zersungen als die nordische.[2]) Ja, in der Elfenballade King Orfeo finden wir als Refrain zwei kaum verstümmelte skandinavische Verse.[3]) Vor allem aber hat uns die Gruppe der Geisterballaden durch unzählige Einzelzüge deutlich gezeigt, daß diese, soweit es nicht ganz späte minderwertige Erzeugnisse sind, wie die Balladen VII—IX, ohne Ausnahme von älteren, durch Skandinavien vermittelten Traditionen abhängig sind.

Die niedere Mythologie der Skandinavier ist nur in untergeordnetem Maße mit Balladenstoffen nach Schottland gedrungen. Es wird dies aus ihrem spezifisch nordischen und nationalen Charakter zu erklären sein. Diese Stufe der skandinavischen

---

[1]) Von dem Robin-Hood-Zyklus ist in dieser Hinsicht abzusehen.

[2]) Child I 177 (Leesome Brand): This is one of the cases in which a remarkably fine ballad has been worse preserved in Scotland than anywhere else.

[3]) Child Nr. 19; I 215 ff. Die Verse sind: Scowan ūrla grūn = Skoven årle grön (Early green's the wood) und Whar giorten han grūn oarlac = Hvor hjorten han går årlig (Where the hart goes yearly). I 217.

Geisterwelt bleibt also, wie die keltische, der schottischen im wesentlichen fremd. Unsere Geisterballaden entsprechen vielmehr den gemeingermanischen Geistermotiven, sind aber ausnahmslos über Skandinavien nach Schottland gedrungen, soweit sie nicht in Schottland selbst unter dem Einfluß der christlich-katholischen Kirche entstanden sind. Diese gemeingermanischen Motive müssen ja natürlich auf den Flügeln ihrer allgemein menschlischen Idee, ihres Menschheitsgedankens, viel leichter allenthalben Heimatrecht gewinnen als eine mythologische Geisterwelt, die überhaupt nur in und aus skandinavischem Landschaftsmilieu erklärbar ist.

II. Heidnisch-germanische und christlich-katholische Weltanschauung.[1]

Wie die Wurzeln des Baumes ins nährende Erdreich, so reichen die Motive der älteren Balladen weit hinein in germanisches Heidentum. Ihre Welt ist eine durchaus heidnische, die nie beschienen wird von der christlichen Sonne des Friedens und der Erlösung. Trotzdem klingen auch aus jener Welt Töne herüber, die den Weisen christlicher Ethik an Adel der Empfindung kaum nachstehen. Gerade die Betrachtung des Geistermotivs gibt uns Gelegenheit, die Anschauungen jenes germanischen Heidentums über die Macht der Liebe nachzuempfinden. Auch diese Liebe ist stärker als der Tod; sie nimmt ihm die Macht aus den Händen und läßt die Toten wieder wandeln, um irgendeine Mission zu erfüllen, so wenigstens malt es die leidenschaftliche Phantasie jener Menschen aus. Denn wie in der Liebe, so kennt auch sonst ihre Leidenschaft keine Grenzen; sie ist mit allen ihren Empfindungen gepaart, mit ihrer Liebe wie mit ihrem Leid.[2] Sigrun kennt, einzig von dem Gefühl der Liebe beherrscht, keine Furcht; sie verbringt die Nacht in den Armen des toten Geliebten. Der Kummer der verlassenen Geliebten in der nordischen Eifersuchtsballade von Peter und Christel kennt keine Grenzen; sie überlebt die Enttäuschung nicht eine Stunde, sondern endet mit ihrem eigenen Haar ihr Dasein.

---

[1]) „Je mehr man sich in die Volksdichtung versenkt und seine Untersuchungen vertieft, desto sicherer erlangt man die Überzeugung, daß es sich hier nicht um einzelne hübsche Lieder in Wort und Weise handle, sondern um den großartigen, in tausend Einzelbildern und -klängen sich wiederspiegelnden Ausdruck einer Weltanschauung“ (Böckel a. a. O. 206).

[2]) „Liebe und Haß treten unverstümmelt durch Rücksichten in ihrer ganzen Lebenswahrheit zutage, und man gewinnt deshalb aus der Volksdichtung unbezweifelbare und wertvolle Beiträge zur Seelenkunde der Naturmenschen“ (Böckel a. a. O. 273).

Entsprechend ihrer regen Phantasiebetätigung bevölkerten diese Menschen nicht nur ihre Umwelt, den rauschenden Wald, das Wasser, die Gewitterwolke mit Göttern, sondern sie hauchten auch ihrer Innenwelt Leben ein und kleideten ihre Träume, ihre Gedanken in die Form menschlicher Erscheinungen. Mannigfache Halluzinationen, die bei ihrem leidenschaftlichen Empfindungsleben sicher nicht selten waren, mochten den ersten Anstoß dazu bilden. So sehen wir eine ganze Geisterwelt sich aus ihrem Traumleben entwickeln.[1]) Die Geister der Abgeschiedenen gewinnen die Macht über ihre Glieder und Organe wieder und erscheinen den Lieben, die sie zurückgelassen haben. Doch bergen diese Vorstellungen nichts Grauenerregendes oder Widerwärtiges in sich. Kein Wort in jenen alten Motiven schildert je etwas Gespensterhaftes an den Erscheinungen. Dadurch aber behalten sie auch für den Hörer ein schemenhaftes nicht mit Schrecken verbundenes Gepräge. Die Toten entsteigen ihren Gräbern, um die Lieben daheim zu trösten, zu beruhigen, um nicht wieder durch ihr Klagen im Todesschlaf gestört zu werden. Beim ersten Hahnenruf entschwinden sie wieder, sanft und lautlos, in ihre Gruft. Ihre Seele aber lebt weiter in dem Baum zu Häupten ihres Grabes.

Ein viel festeres Band umschlang jene Menschen mit den Pflanzen und Tieren, die sie umgaben, sei es in friedlichem Sinne, indem diese ihnen Nahrung und Kleidung gaben, ihnen Dienste taten, sei es in feindlichem Sinne, indem sie ständig im Kampf mit der Natur, Tieren wie Pflanzen, lagen. So ist es erklärlich, daß sie Tiere und Pflanzen viel enger mit dem Kreis ihres Lebens verknüpften. Leiteten doch gerade die Vornehmsten des Volkes den Ursprung ihres Geschlechts mit Vorliebe von Tieren her. Die Inder glaubten ihren Göttern keine größere Ehre erweisen zu können, als daß sie ihnen Tiergestalt beilegten. Oder man ließ, wie wir in unsern Balladen sehen, die Seelen der Verstorbenen in den Baum übergehen, der auf ihrem Grabe wuchs. Reste solcher Anschauungen finden sich ja noch heutigen Tages bei uns erhalten, wenn wir auf das Grab der Verstorbenen eine Trauerrose oder einen „Lebensbaum“ pflanzen.

Das Leben, das den Körper des Toten verlassen hat, keimt in Gestalt des Baumes auf dem Grabe neu hervor. Aus den Gräbern der Liebenden wachsen sie hervor und verschlingen ihre Zweige miteinander. Die Liebe der Menschenkinder, die unter ihnen begraben liegen, zeigt sich noch über den Tod hin-

[1]) vgl. Wechßler a. a. O. S. 21 ff.

aus in dieser symbolischen Vereinigung der Bäume, die jetzt ihre Seelen beherbergen. Selbst in der Wahl der Baumarten liegt stets ein tiefer symbolischer Sinn, wenn er uns auch heute oft nicht mehr verständlich wird. Wohl können wir ihn aber noch erraten, wenn uns auf dem Grabe des Mädchens die Rose und die Lilie begegnen oder auf dem des Jünglings, der seine erste Liebe mit ins Grab genommen hat, der Weißdorn, der zuerst im Frühling seine Knospen entfaltet.[1]) Die Birke, die gleich häufig wie der Dornstrauch genannt wird, galt den Germanen von jeher als das Symbol des blühenden Lebens.[2]) Auch bei den Letten finden wir eine ganze Gruppe von Liedern, die sogen. Birkenlieder, die die Verehrung dieses Baumes zum Gegenstand haben.[3]) Natürlich modifizieren sich die Baumarten entsprechend dem Lande, das das Motiv übernimmt. So treffen wir in Frankreich neben Weißdorn und Lilie mit Vorliebe den Weinstock, die Olive u. a. an; in Italien dagegen Maulbeer-, Mandel- und Granatbaum, in Griechenland Zitrone und Zypresse.

Diese tiefen Einblicke in das Weltbild jener fernen Zeiten gewährt bereits die kleine Gruppe unserer ältesten Geisterballaden. Einer der wesentlichsten Faktoren bei der Bildung dieser Vorstellungen ist, wie wir sahen, die Leidenschaftlichkeit des Empfindungslebens, verbunden mit einer lebhaft angeregten Phantasie, die alles in übertriebenen Formen malt. Die Tränen, die die Geliebte am Grabe weint, werden zu Blutstropfen, die den Sarg des Liebsten mit erstarrtem Blute füllen. In anderen Balladen wieder klagt die Geliebte Jahr und Tag (a twelvemonth and a day) mit ungeminderter Heftigkeit.

Alle diese Stoffe sind durchweht vom Geiste des naiven, heidnischen Menschen, der seine Götter und seine Welt nach seinem Ebenbilde schafft.[4]) Im Mittelpunkte seines Weltbildes steht er selbst. Um seine Träume erklären zu können, schiebt er selbst die gebieterische Gestalt des Todes beiseite. Den Traum, der ihn noch einmal mit dem betrauerten Toten hat Zwiesprache halten lassen, wandelt seine Phantasie zum wirklichen Ereignis und macht ihn in dieser Form zum Gegenstand seiner Lieder. Kaum zeigt sich dem Auge des naiven Menschen ein „Wunder", so hat er schon eine primitive Auslegung und Erklärung bereit. In welchem Gegensatz steht dazu die trans-

---

[1]) Dieser Baum ist mit briar wohl sicher ursprünglich gemeint.

[2]) Mannhardt, Baumkultus der Germanen 251 ff.; vgl. Rüdiger a. a. O. 39.

[3]) vgl. Winter, Arch. f. Religionswissenschaft II 1 ff.; zitiert nach Schell a. a. O. S. 112.

[4]) vgl. Wundt a. a. O. 412.

zendentale Weltauffassung des christlichen Mittelalters mit seiner resignierten Ergebung in ein undurchdringliches Geschick und seiner unbeirrten Hoffnung auf ein besseres Jenseits, das erst die Lösung aller Rätsel bringen wird. Von diesen christlichen Lehren finden wir in den älteren Balladen noch keine Spur; auch unseren Geisterballaden I—III, X u. XI sind sie völlig fremd.

Christliche Weltanschauung finden wir erst bei den weiteren, deren Wurzeln wir daher in viel spätere Zeit zu setzen haben. Die ersten drei zeigten uns Traditionen, die Jahrhunderte, wenn nicht gar Jahrtausende, zurückreichten und sich in verschiedenstem Gewande durch ungezählte Generationen fast unverändert fortpflanzten, bis sie schließlich auch in der Form der Ballade Gestaltung fanden. Für die übrigen läßt sich teils überhaupt keine Tradition nachweisen, teils nur in einzelnen alten Motiven, die dem Erbe heidnischer Zeiten entnommen und nun neu verarbeitet wurden. Der wesentliche und charakteristische Teil dieser Balladen aber ist erst in der Blütezeit der Gattung, d. h. um das ausgehende Mittelalter, oder gar erst in ihrer Verfallzeit entstanden und fußt dementsprechend auch auf der Weltanschauung dieser Zeit, nämlich der der mittelalterlichen, christlich-katholischen Kirche.

Den älteren dieser in christlichem Gewand erscheinenden Balladen gebührt noch durchaus eine ebenbürtige Stellung neben den alten heidnischen Stoffen. The Cruel Mother und The Wife of Usher's Well versinnbildlichen noch durchaus den reinen, kindlichen Glauben an das göttliche Wunder. Die Akkorde menschlicher Seelenbestimmungen tönen aus ihnen noch voll und lebenswahr entgegen.[1]) Aber wie sich der einfache, edle Glaube des Urchristentums allmählich zu den erstarrten Glaubenssätzen und dem mehr das Auge als die Seele fesselnden Sakramentenapparat der Kirche wandelte, so können wir auch in den Balladenthemen eine ähnliche Wandlung beobachten. Je weiter wir zu den späteren Produkten einer verfallenden Balladendichtung fortschreiten, um so äußerlicher wird der Gegenstand der Ballade aufgefaßt.

Bedingt ist diese Entwicklung noch durch ein weiteres Moment. Die Menschen, die Freude an diesen späteren Balladen haben, sind nicht mehr dieselben wie ehedem. Die menschliche Gesellschaft hat sich in sozialer Beziehung mehr und mehr differenziert, die Kluft zwischen Herrn und Knecht, zwischen reich und arm ist tausendmal größer geworden. In einem feudalen Staate,

[1]) vgl. Wechßler a. a. O. S. 19.

wie ihn das Mittelalter kannte, lebten alle Klassen in engerer Verbindung miteinander; der Vornehme, der Lehnsherr, war der Vater aller unter seine Obhut Gestellten und auf seinen Schutz Angewiesenen. Auf seiner Burg hörte das Gesinde gemeinsam mit der Herrschaft den Liedern und Balladen zu, die der Sänger in der Halle vortrug. Diese Zusammenhänge lösten sich mehr und mehr. Bürger und Bauern bedurften nicht mehr in demselben Maße fremden Schutzes, da sie sich in den befestigten Städten selbst verteidigen konnten. Die Vornehmen und Gebildeten aber verlangten nach anderer Beschäftigung und Unterhaltung, als die alten Lieder und Sagen boten. Die Pflege dieser Stoffe sank daher mehr und mehr auf die niederen Klassen des Volkes. Aus dem höfischen Sängertum, das sie vermittelt hatte, wurde das Bänkelsängertum; ja schließlich wurde selbst dieses zum Teil ersetzt durch das gedruckte „fliegende Blatt", das für einen Groschen zu kaufen war. Durch die Bibelübersetzungen hatten ja sowohl die Verbreitung der Schriftsprache wie die Kunst des Lesens bei den niederen Klassen in kurzer Zeit gewaltige Fortschritte gemacht.

Die soziale Differenzierung hatte aber außer der Trennung der einzelnen Gesellschaftsklassen auch ein größeres soziales Elend und ein Sinken der untersten Schichten zur Folge gehabt, was weiterhin zur gänzlichen Mißachtung ihres Standes und zu immer stärkerer Verrohung ihrer Sitten führte. Diese Menschen besaßen nun natürlich auch eine entsprechend ihrem Bildungsstande und Auffassungsvermögen modifizierte Form christlicher Weltanschauung. Sie vermochten die tieferen Probleme der christlichen Religion nicht zu erfassen, sondern sahen nur das äußere Kleid, die äußeren Formen. Die Organisation der katholischen Kirche konnte diese Auffassung nur fördern; auch die Umwandlung zur anglikanischen Kirche vermochte hierin kaum etwas zu ändern. In Schottland zumal, der eigentlichen Pflegestätte der Ballade, wurzelte der katholische Glaube — trotz der Bestrebungen der Reformatoren und später, auf dem Grunde der presbyterianischen Organisation, der Puritaner — noch viel fester als in England.

Die Hölle mit ihren schwarzen und roten Teufeln fesselte die Aufmerksamkeit des Volkes weit mehr als Gott und seine himmlischen Heerscharen, geschweige denn die in ihnen verkörperte ewige Seligkeit. Ihrer Phantasie bot ein solches Milieu weit drastischere Anregungen. So sehen wir denn, wie das Geistermotiv jetzt von einer ganz andern, einer dämonischen Auffassung aus behandelt wird. Das Erscheinen der Geister verliert seine innere Notwendigkeit, die jedes abstoßende und

widerwärtige Gefühl von den alten Stoffen fernhielt. Man ist vielmehr bemüht, das Abnorme daran zu unterstreichen und durch das wohlfeile Ausmalen abstoßender Formen auf den Hörer zu wirken. Dadurch wird die Geistererscheinung zum Gespenst, wie wir es z. B. in Proud Lady Margaret finden. Erst jetzt beginnt die Ausmalung charakteristischer Gespensterzüge. Die Erwähnung der schlotterig sitzenden Stiefel und des tief ins Gesicht gedrückten Hutes, womit stolz Margarets Bruder erscheint, müssen den Eindruck erwecken, daß nur ein Gerippe sich darin verbirgt. In Willie's Fatal Visit ist die gespensterhafte Darstellung schon fast bis zur Karikatur gesteigert. James Harris endlich zeigt schon aufs deutlichste, wie sich die Gespensterauffassung schließlich auf den Teufelsglauben spezialisiert. Die Hälfte der erhaltenen Versionen dieser Ballade enthält schon Andeutungen wie den gespaltenen Fuß und die Feuerflammen, die unverkennbar auf den Teufel selbst schließen lassen müssen.

Diejenigen Balladen, die von vornherein den Teufel selbst einführen, sind in dieser Arbeit unberücksichtigt gelassen, da der Begriff von Geistern, entsprechend dem landläufigen Sinne, ja andere Vorstellungen in uns erweckt. Die Teufelsballaden gehören vielmehr, soweit das Motiv nicht eine ganz untergeordnete Rolle spielt, zu der Gruppe der biblischen und religiösen Balladen.[1]) Nur ein kurzer Hinweis auf dieselben sei in unserm Zusammenhange hier gestattet.

Schon in den Riddles Wisely Expounded[2]) scheinen wir eine alte Teufelsballade vor uns zu haben. Die Fassungen A und B, in denen ein Ritter die Stelle des Teufels einnimmt, sind nach Childs eigener Berichtigung (V 283) später als C und D und die im 5. Bande nachgetragene Version anzusetzen. Der Ritter ist wohl erst unter dem Einfluß der Elfenballaden eingesetzt und nicht, wie Child anfangs annahm, die ursprüngliche Gestalt der Ballade. Die Grundlage bildet also eine Teufelsballade. — In The Laird of Wariston[3]) verleitet Man's Enemy das beleidigte Weib zum Gattenmord. — Gelegentlich findet sich schon ein Einschlag ins Komische, was stets für sehr späte Entstehungszeit des Stoffes spricht,[4]) so in The Farmer's Curst

[1]) vgl. Jaehde a. a. O. S. 21 f.: Teufel, Himmel und Hölle.
[2]) Child Nr. 1; I 1ff., V 283 f.
[3]) Child Nr. 194 IV 28 ff.
[4]) Humor und Komik sind hier scharf zu trennen. Ersterem ist seine Berechtigung im Rahmen der Volksdichtung nicht abzusprechen; vgl. Böckel a. a. O. S. 395: Humor und Spott in der Volksdichtung.

Wife.[1]) Der Teufel holt die Frau in die Hölle, zur größten Freude ihres Ehegemahls, dem sie ein wahrer Hausdrache gewesen ist; aber sie setzt selbst den Teufeln in der Hölle so sehr zu, daß sie von ihnen alsbald wieder frei gelassen wird und den Gatten weiter durch ihre Gegenwart erfreut.

Gleich den Teufelsballaden sind in dem analytischen Hauptteil dieser Arbeit die Fälle nicht behandelt, in denen nur die Stimme des Toten ertönt; auch hier handelt es sich nicht um Geistervorstellungen des Hörers. So geht die Ballade Young Benjie[2]) auf einen ausdrücklich von Sir Walter Scott bezeugten schottischen Aberglauben zurück. Das Mädchen wird nach voraufgegangenem Zwist von dem Geliebten ertränkt; die Brüder finden ihre Leiche. Um die Tote zum Sprechen zu bringen, bahrt man sie diesem Aberglauben entsprechend im Zimmer auf und läßt die Tür halb offen, während die Brüder die Leichenwacht halten. Als die Mitternachtsstunde vorüber ist, anwortet die Stimme der Toten auf die Fragen, die an sie gerichtet werden, und offenbart so das Verbrechen. In Johnie Armstrong[3]) glaubt der Vater die gemeinsam mit ihrer Mutter begrabenen Kinder unter der Erde schreien zu hören. In The Jew's Daughter[4]) endlich ertönt die Stimme des von der Jüdin ermordeten Knaben aus dem Ziehbrunnen heraus und offenbart die Untat.

Alle diese Balladen mußten unberücksichtigt bleiben, da uns nur die Motive beschäftigen sollten, die die Vorstellung einer Geister- oder Gespensterercheinung in uns zu erwecken vermochten. Das war bei diesen hier anhangsweise angeführten Balladen nicht der Fall. In ihnen zeigt sich daher auch nicht die geringste Einheitlichkeit oder Zusammengehörigkeit, weder in bezug auf Inhalt und Stoff noch auf dessen Ursprung und Weltanschauung.

III. Stil und Komposition.[5])

Wir haben nunmehr noch den Stil der Geisterballaden einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Wie wir sahen, teilten sie sich in zwei Hauptgruppen, diejenige mit heidnischer und die mit katholisch-christlicher Weltanschauung, die eine Gruppe bis in älteste Zeiten reichend, die andere im wesentlichen einer in ihrem Kunstschaffen tief gesunkenen Gesellschaftsklasse an-

[1]) Child Nr. 278; V 107 f.
[2]) Child Nr. 86; II 281 ff.
[3]) Child Nr. 169; III 362 ff.
[4]) Child Nr. 155; III 233 ff.
[5]) vgl. Wirth a. a. O. 32 ff.

gehörend. Dementsprechend ist auch der Stil in beiden Gruppen verschieden.

Gerade die Geisterballaden sind besonders geeignet, uns den traumhaft-visionären Zug des echten Volksliedes zu verdeutlichen,[1]) indem die Träume und Halluzinationen direkt als Visionen empfunden werden. Die ganze Stimmung der Ballade ist in ein wunderbares, traumhaftes Licht getaucht, das uns ja noch viel intensiver aus dem Märchen entgegenstrahlt. Auch das märchenhafte Gepräge, die zauberhafte Prachtentfaltung tritt uns oft in den alten Balladen entgegen. So, wenn die verlassene Geliebte des Lord Thomas in glänzendem Aufzug zur Brautschau reitet. Niemand fragt, woher diese Pracht erklärlich ist; das gegenwärtige Bild erfüllt ganz die Seele der Zuhörer. Jedes Forschen nach Ursachen und Gründen liegt ihnen fern. Daher fehlt diesen Liedern auch jede logische, abstrakte Gedankenfolge, wie sie für die Kunstdichtung charakteristisch ist. Alles wird in sprunghafter Weise erzählt, ohne Übergänge von Bild zu Bild, von Ereignis zu Ereignis.

Dies alles gibt den Stoffen etwas Gewaltiges. Es leuchtet aus ihnen wie magische Reflexe tief erfaßter Seelenstimmungen auf dem düstern Untergrund tiefernster Menschenschicksale. Der Vergleich mit Rembrandtschen Gemälden drängt sich auf, wenn man sich dem Eindruck dieser Stoffe überläßt. Auch dort der düstere Grundton des Bildes, über den ein fast übernatürlicher Lichtreflex etwas Visionäres, Traumhaftes ausgießt. Erhöht wird der Eindruck auch hier, wie in der Volksdichtung, durch den orientalisch-märchenhaften Aufputz der Personen. Man denke nur an die „Nachtwache“ des Meisters, die nach ihrem Sujet und ihrer Entstehungsgeschichte durchaus auf dem realen Boden des Zunftwesens seiner Zeit ruhen sollte, aber durch die geniale Handhabung seines Pinsels in eine rätselhafte, zauberische Ferne entrückt erscheint.

Sprunghaft ist die Gedankenfolge der Ballade, sprunghaft die Darstellung der Handlung wie der Örtlichkeiten. Sehen wir z. B. die Ballade Fair Margaret and Sweet William an. Die ersten beiden Strophen geben die Szene, die zu dem Wortwechsel und Bruch der beiden führt. Ohne Überleitung versetzt uns die dritte Strophe nach Margarets Kammer, von wo sie den Hochzeitszug ihres Geliebten erblickt. Von Strophe 5 ab spielt die Handlung in Wilhelms Brautgemach. Margarets Geist erscheint an seinem Bett; erst in den folgenden Strophen erfahren wir, daß es ein Traum Wilhelms gewesen

[1]) vgl. Wechßler a. a. O. 19ff.

ist. Gewissensbisse werden durch diesen Traum in ihm erweckt, und wieder lassen wir uns mit ihm zur Kammer der Geliebten führen, wo die weitere Handlung bis zu ihrem tragischen Abschluß sich abspielt.

Mit den erzählten Vorgängen wird der Hörer in den denkbar engsten Zusammenhang gebracht. Die Gespräche hört er in direkter Rede, als ob die handelnden Personen leibhaftig vor ihm ständen. Fragen und Ausrufe erregen stets von neuem seine Aufmerksamkeit; er glaubt mit in die Handlung hineingezogen zu werden. Indem die Antwort alle Elemente der Frage noch einmal wörtlich wiederholt, prägt sich der darin enthaltene Gedanke dem Hörer um so tiefer ein. Alle ermüdend wirkenden Beschreibungen dagegen sehen wir grundsätzlich vermieden; alles ist durch Handlung ersetzt. Nicht wird der prächtige Aufzug, in dem Lord Thomas' verlassene Geliebte zur Brautschau reitet, in allen Einzelheiten vorgeführt, sondern einzelne Höhepunkte werden herausgegriffen. Wir sind Zeuge, wie die Zofen ihr den Schmuck ins Haar legen; später sehen wir den Gürtel ihres Kleides und die Goldhufe ihres Zelters in der Sonne glitzern und blinken, hören die silbernen Glöckchen in seiner Mähne erklingen: alle Beschreibung ist in Handlung aufgelöst. Solche Züge beleben die Phantasie ungemein und zwingen uns, das Mädchen und ihr glänzendes Gefolge im Geiste bei dem prunkvollen Aufzug zu begleiten.

Immer wieder wird das Silber und das Gold erwähnt, bald an dem Mädchen selbst, bald an dem Pferd oder an ihrem Gefolge; immer wieder begegnen dabei dieselben formelhaften Wendungen, die uns bald wohlvertraut sind und, weit davon entfernt, uns zu ermüden, das ganze Gewicht unserer Aufmerksamkeit auf den allein darin variierenden Teil zusammenleiten, den Gegenstand, der gerade dem Hörer nahegebracht werden soll, während die wiederkehrenden Formeln den Grundton des märchenhaften Glitzerns und Gleißens abgeben. Auf diese formelhaften Elemente, die oft ganze Strophen umfassen können, ist im Laufe der Untersuchung mehrfach aufmerksam gemacht worden; sie zeigen sich auf Schritt und Tritt bei der Lektüre der Balladen.[1]) Selbst die Namen der Personen sind diesem Gesetz unterworfen. Fast ausschließlich begegnen die Namen

[1]) „Es gibt strophische Gebäude, welche von allen Germanen gemeinsam verwandt wurden, solange ihre heimische Kultur vom Christentum und Romanismus noch wenig berührt worden war, Strophen, welche sich ganz ähnlich in der ältesten indischen Poesie wiederfinden" Heinzel, Der Stil der altgermanischen Poesie, Quellen u. Forsch. X. Vgl. ferner Wirth a. a. O. passim.

Willie, Thomas, Annie, Margaret, Janet; sie sind für den Schotten mit den gleichen Gefühlswerten verbunden, wie für uns etwa die Namen Hans, Liese, Grete in den deutschen Volksliedern.

Natürlich sind alle Eigenarten der Kompositionstechnik in dem Charakter des echten Volksliedes selbst begründet. Mündlicher Vortrag ist es, durch den das Volkslied vermittelt wird. Auge in Auge stehen sich der Sänger und die Zuhörer gegenüber, oder die Kinder lauschen wie gebannt den Liedern des Großmütterchens, das in Wort und Weise von fernen Jugendtagen „träumt". Da sind Fragen und Ausrufe natürlich viel wirksamer und naheliegender als langweilige Beschreibungen. Ferner wird der Stoff aus dem Gedächtnis vorgetragen und, wo dieses versagt, frei komponiert. Eine wesentliche Stütze für das Gedächtnis sowohl wie für die Improvisation bildet aber ein möglichst großer Bestand an formelhaften Elementen.[1]) Sie bilden daher eines der charakteristischsten Merkmale der echten Volksballade, wie überhaupt der Volksdichtung, und geben das Gefüge ab für den Gedanken, der in der Ballade ausgeführt wird. Die Grundidee des Ganzen aber, die wie der Lichtreflex auf Rembrandts Gemälden das formelhafte Beiwerk überragt, ist eng verknüpft mit dem innerlichsten Seelenleben der Menschen.[2]) Aus den in allen Menschenherzen gleichmäßig, typisch vorhandenen Schwingungen haben sich diese Gedanken losgelöst; daher aber sprechen sie mit solcher wunderbaren Kraft wiederum zu den Menschen und leben, von ihnen dauernd weitergetragen, durch die Jahrhunderte fort. Sie sind in ihren ewigen Wahrheiten erhaben über die Schicksale der Völker und über die Meinungen der einzelnen.

Es ergibt sich daraus mit Notwendigkeit, daß ihnen alles Tendenziöse, alles Moralisierende völlig fremd ist.[3]) Selbst religiöse Probleme bleiben diesen Gedanken fern. Wo in diese alten Stoffe das Göttliche in irgendeiner Form hineingezogen ist, wird nur der absolut gefaßte Eindruck auf das Gemüt unkritischer Menschen dargestellt; das Göttliche, das Wunder wird als etwas Selbstverständliches behandelt.[4])

Wo andrerseits eine Tendenz oder Moral in den Stoffen erscheint, ist dies stets ein Kriterium gegen ihre Ursprünglichkeit. Solche Tendenzen finden sich nun unverkennbar in der zweiten

---

[1]) vgl. Bücher a. a. O. passim; Wirth a. a. O. S. 32 ff.
[2]) vgl. Wechssler a. a. O. S. 19 u. passim.
[3]) vgl. Henderson a. a. O 29 f.
[4]) „Sie erzählen in kindlicher Darstellung von Wundern nach Art der Märchen und bergen einen Glauben an sittliche Ewigkeitswerte, die der ganzen Menschheit angehören". Wechßler a. a. O. S. 19.

Gruppe unserer Geisterballaden, denen mit einer christlich-katholischen Weltanschauung. In Proud Lady Margaret ist es direkt ausgesprochen, daß der Zweck der Geistererscheinung ist, das wahnwitzige Edelfräulein wieder auf den Weg zu einem bessern Lebenswandel zu bringen. Die Erscheinung des Ritters in The Knight's Ghost bezweckt, die Untat seiner Gattin zu sühnen und sie von der Wiederholung ähnlicher Taten abzuschrecken. The Cruel Mother und The Wife of Usher's Well predigen in besonderem Maße eine Moral, die sich an die Allgemeinheit der Menschen wendet. Erstere zeigt, daß jede böse Tat ihre Sühne durch den Himmel findet. In The Wife of Usher's Well wird vom Standpunkt echt christlicher Liebe aus vor unvernünftigem Grollen gegen Gottes Ratschluß gewarnt. Dies zeigt sich besonders deutlich in der Fassung C: die Frau, die den Fingerzeig Gottes für ihr sündhaftes Tun erfahren hat, wird schließlich durch Jesus gen Himmel geführt, um hier in Gnaden aufgenommen zu werden. Hier wird also, ganz im Sinne Christi, mit Güte gelehrt; der genau entgegengesetzte Standpunkt ist andrerseits mehr oder minder deutlich in den übrigen Balladen, besonders in Willie's Fatal Visit vertreten. Oft hat Willie zur Geisterstunde vom Hause der Liebsten fort den gefahrvollen Heimweg angetreten, aber nie hat er seinen Schöpfer um Schutz angerufen. Jetzt ereilt ihn dafür die Strafe, indem er von dem Geist der früheren Geliebten in Stücke zerrissen wird. Die in reichlich dicken Farben aufgetragene Erzählung soll also ein warnendes Beispiel geben, daß man nie vergesse, in drohender Gefahr den Herrn anzurufen. Eine ähnliche Moral ist stets aus allen diesen späten Erzeugnissen abzulesen.

Es scheint somit, daß das Eindringen der christlichen Lehre in die Balladenstoffe von Anfang an aus inneren Gründen mit moralisierenden Tendenzen verbunden sein muß. Demnach kann strenggenommen kein aus christlicher Weltanschauung entsprungener Stoff zu einer echten Volksballade gestaltet werden. Die christliche Moral erweist sich danach wie jede andere bestimmte Zwecke verfolgende Tendenz von vornherein als ein das innerste Wesen echter Volksdichtung zerstörendes Element, wofern nicht der Wunderglaube auf eine rein märchenhafte Basis beschränkt bleibt. Diese Stufe sahen wir mehr oder weniger ja noch in The Cruel Mother und The Wife of Usher's Well eingehalten.

Der künstlerisch wie inhaltlich durchaus unbefriedigende Eindruck vieler dieser christlichen Stoffe ist nicht zu leugnen. Beeinträchtigt wird er auch durch eine im Vergleich zur ersten

Gruppe gänzlich geänderte Kompositionstechnik. An die Stelle der die Aufmerksamkeit wachhaltenden Technik treten ermüdende Umschreibungen des Milieus und der Personen sowie die Ausmalung unwichtiger Nebenumstände. In der ersten Gruppe wurde auf eine Beschreibung der Geistererscheinung gänzlich verzichtet. Gerade dadurch wurde eine schemenhafte, visionäre Vorstellung in unserer Phantasie erzielt, die im Verein mit der erschöpfenden Motivierung der Erscheinung jedes dem künstlerischen Empfinden zuwiderlaufende Gefühl des Schreckens und Grauens ausschaltete. Hier dagegen kann man sich in einer widerwärtigen Ausmalung von Gespensterzügen nicht genug tun. Es ist darauf schon bei Besprechung der einzelnen Balladen so ausführlich hingewiesen worden, daß es sich erübrigt, hier noch einmal darauf einzugehen. Ich erinnere nur an die Ausgestaltung des Gespenstermotivs in Proud Lady Margaret, Willie's Fatal Visit und gar in James Harris.

IV. Was trägt die Untersuchung zur Lösung der allgemeinen Balladenprobleme bei?

Wir wenden uns in einem Schlußkapitel nunmehr noch der Frage zu, inwieweit unsere Untersuchung dazu beiträgt, die zahlreichen Probleme, die die Volksdichtung stellt, ihrer Lösung näherzubringen. Es ist selbstverständlich, daß hierbei in erster Linie nur die Balladen I—III, XI und der Stoff des Suffolk Miracle (X) in Betracht kommen, mit starken Einschränkungen ferner IV—VI. Die Balladen VII—IX vermögen nur das Verdorren dieses Sprosses der Volksdichtung zu charakterisieren.

Die Frage nach den Balladenthemen kann hier nicht weiter verfolgt werden, da die Arbeit ja selbst nur eine einzelne Gruppe behandelt und insofern nur genau untersuchtes Material für diese Frage beibringt. Erst aus einer Reihe von parallelen Untersuchungen würden sich in Verbindung mit den weiteren wenig geklärten Fragen vermutlich wertvolle Aufschlüsse herleiten lassen.

Im Mittelpunkt aller Theorien über die Volksballaden steht wohl zweifellos die Frage nach Ursprung und Verfasserschaft derselben. Sind sie in den verschiedenen Ländern, in denen sie gepflegt werden, selbständig entstanden oder von irgendeinem Zentrum ausgegangen? Wer sind ihre Verfasser? Welches ist ihr ursprüngliches Metrum? In bezug auf die besten unserer Geisterballaden können wir wohl jetzt mit Sicherheit behaupten, daß sie nicht in längerer heimischer

Entwicklung in Schottland entstanden sind, sondern in irgendeiner Weise von den skandinavischen Ländern abhängig sind. Das ist für die schottisch-englischen Balladen ein wertvolles Resultat. Die allgemeinen Probleme werden dadurch jedoch nur verschoben, indem sie jetzt für die skandinavischen Balladen zu stellen sind.

Ein Moment müssen wir bei der Frage nach dem Ursprung der Ballade vor allem deutlich vor Augen halten: drei Etappen haben wir hier scharf zu scheiden. Die erste umfaßt den Ursprung und die Tradition des Stoffes, die zweite seine Ausgestaltung in Balladenform und die dritte die weitere Tradition des Stoffes als Ballade. Alle Unklarheiten und Widersprüche der bisherigen Theorien scheinen zu einem wesentlichen Teil darauf zurückzuführen zu sein, daß die verschiedenen Argumente ohne genügende Sonderung bald auf die eine, bald auf die andere dieser Etappen bezogen oder gar vom Verfasser der Theorie für die eine gemeint, von anderen aber auf eine der übrigen angewendet werden. Die Probleme der Verfasserschaft und der metrischen Form der Ballade setzen naturgemäß erst bei der zweiten Etappe ein. Das Problem des Ursprungs der Volksdichtung, das mit der ersten Etappe einzusetzen hat, wird andererseits häufig mit dem vom Ursprung der Ballade verwechselt; die Tradition des Stoffes, die in die erste Etappe fällt, nicht streng gesondert von der Tradition der Ballade, die der dritten Etappe angehört.

Die Nichtbeachtung dieser drei Etappen macht auch das Buch Gummere's, The Popular Ballad, in vielen Kapiteln unklar, widerspruchsvoll und irreführend. Auch das Kapitel über die Ballade in der Cambridge History, das aus der Feder desselben Gelehrten stammt, zeigt diesen Übelstand noch in annähernd gleichem Maße, obgleich Gummere dort selbst, wenigstens in bezug auf die beiden ersten Etappen, auf die vielfach unzulängliche Sonderung hinweist (Cambr. Hist. II 407).

Auch die Aufsätze Andrew Langs in Chambers' Cyclopaedia (I 520 ff.) und der Encyclopaedia Britannica leiden an den gleichen Verwirrungen.

Daß gerade diese beiden Gelehrten hiervon betroffen werden, liegt sichtlich an ihrer Stellung zu den allgemeinen Balladenproblemen, da sie, wenn auch zum Teil modifiziert, durchaus noch Verfasserschaft des Volkes, Polygenesis und ähnliche vage Theorien annehmen.

In bezug auf die letzte Etappe ist noch zu bemerken, daß sie in eine aufsteigende Linie sich dauernd steigernder Volks-

mäßigkeit und in eine absteigende allmählicher Zerstörung zerfällt; den Wendepunkt bezeichnet — cum grano salis — in erster Linie die Erfindung und Verbreitung der Buchdruckerkunst und das immer mehr erstarkende Bänkelsängertum. Die Ballade wird um so echter erscheinen, je näher sie in ihrer gerade erhaltenen Form dem Höhepunkt liegt, um so schlechter, je länger sie noch auf der absteigenden Linie weiter überliefert wurde, bevor schriftliche Aufzeichnung sie fixierte. Denn entweder wurde sie dann vom Bänkelsängerton mehr und mehr angekränkelt oder, wo sie noch an verborgenen Stellen weiterblühte, naturgemäß immer stärker zersungen. Hiermit wird auch gleichzeitig veranschaulicht, daß diejenigen Balladen, die überhaupt erst jenseits jenes Höhepunktes entstanden sind, niemals ein ganz volkstümliches Gepräge mehr zeigen können.

Was wir heute unter Volksdichtung europäischer Völker verstehen: Volkslied, Ballade, Romanze, Daina usw. ist auf keinen Fall vor dem 11. Jahrhundert möglich und nirgends — selbst in indirekten Zeugnissen — vor dem 14. Jahrhundert nachzuweisen. Wie erklärt sich dieses — soweit wir bis jetzt sehen — unvermittelte Auftauchen der Volksdichtung im Mittelalter, die ein langes episches Zeitalter abzulösen scheint? Wie sind die verschiedenen typischen Formen dafür bei den einzelnen Völkern zu erklären? In Deutschland und Frankreich begegnet uns das Volkslied, das im wesentlichen rein lyrische Elemente enthält, in den skandinavischen Ländern und den britischen Inseln die überwiegend epische Ballade; in der spanischen, littauischen, serbischen Volkspoesie die lyrisch-elegische Romanze. Woher diese Verschiedenheit und strenge Abgeschlossenheit gegen die typische Form des Nachbarlandes? Rassenunterschiede oder klimatische und geographische Besonderheiten geben keine ausreichende Erklärung; denn wer wollte für die spanische Romanze, die littauische Daina, das serbische Volkslied, die in ihrem innern wie formalen Charakter täuschend ähnlich sind, danach einen gemeinsamen Maßstab finden?

Berücksichtigen wir die nationale Abgeschlossenheit der Form, so werden wir kaum fehlgehen, Skandinavien wirklich als das Ursprungsland der Ballade anzunehmen, da Schottlands Abhängigkeit wohl als erwiesen angesehen werden kann.[1]) Unter den skandinavischen Ländern würde nach dem Urteil der maß-

[1]) Diese Ansicht wird mehr oder weniger bestimmt von Child (a. a. O. passim); Henderson (a. a. O. 92 u. ö.) und anderen Gelehrten zum Ausdruck gebracht.

gebenden Gelehrten wieder Dänemark als vermutlicher Ausgangspunkt in Betracht kommen.

Wie aber hat sich nun die charakteristische metrische Form der Ballade herausgebildet? Dieser Punkt ist, soweit ich sehe, kaum je gestreift.[1]) Und doch hat das Versmaß sicher eine kürzere oder längere historische Entwicklung. Vielleicht mag hier der Tanzrhythmus einigen Einfluß gehabt haben, indem durch die den Tanz begleitenden Gesänge bestimmte Metren und Refrains ausgebildet worden sein mögen, die dann auf die Balladenstoffe übertragen wurden. Daß die Balladen selbst oder auch nur ihre Stoffe noch zum Tanz gesungen wurden, erscheint mir nach schon gestreiften Erwägungen sehr unwahrscheinlich.[2]) Daß das Wort „Ballade" selbst auf Tanzgesänge hindeutet, beweist nichts, da es eben ein importiertes Wort ist. Auch in bezug auf die Herleitung der Ballade aus Tanzliedern scheint oft die unheilvolle Verwirrung zwischen Ursprung der Volksdichtung und Ursprung der Ballade zu herrschen. Alles was von skandinavischen Balladen noch auf ältere Tanzlieder zurückgehen mag, ist vielleicht in einigen Fällen der Refrain.[3]) Aber auch der Refrain fehlt in der Regel in den schottischen Balladen, wie überhaupt das Metrum derselben eine gewisse Selbständigkeit aufweist. Während die skandinavische Strophe in der weit überwiegenden Mehrzahl der Fälle zwei vierhebige Verse mit Endreim und einem in der Länge beliebig variierenden Refrain nach jedem Verse aufweist, besteht die schottische Strophe aus vier kreuzweis verbundenen Versen, von denen das erste Paar vier Hebungen ohne Reim, das zweite drei Hebungen mit Endreim besitzt. Dem Schema 4 a, Refr., 4 a, Refr. steht also das schottische 4 x 3 b 4 x 3 b gegenüber. Nur in wenigen Fällen ist die nordische Reimpaarstrophe mit oder ohne Refrain übernommen (vgl. The Cruel Mother; The Twa Sisters). Dafür daß andrerseits das schottische Versmaß nicht etwa aus Septenarpaaren besteht, indem man je zwei Verse zu einem Septenar zu vereinigen hätte, sprechen u. a. die stabreimenden Robin-Hood-Strophen, in denen stets vier stabreimende Verszeilen zu unterscheiden sind.

Mit diesem selbständigen, nationalen Metrum hängt nun auch die weitere Frage zusammen, ob die skandinavischen Balladen

[1]) vgl. Gummere, Popular Ballad 325 f.

[2]) Beziehungen zwischen den Balladen einerseits und Tanz- und Chorgesängen andererseits hat auch Child nicht festgestellt (vgl. Henderson, a. a. O. 80).

[3]) Henderson (3ff., 56, 92 u. ö.) vermutet, auch in Verbindung mit dem Tanzlied, engere Zusammenhänge zwischen französischer und skandinavischer Volksdichtung, ohne jedoch nähere Ausführungen zu geben.

als solche nach Schottland gedrungen sind, oder ob sich im wesentlichen nur die Stoffe dorthin verbreitet und unter ähnlichen Vorbedingungen gleichzeitig in beiden Ländern zur Balladenform ausgebildet haben. In diesem Sinne hätte die Theorie von der Polygenesis vielleicht eine gewisse Berechtigung. Beispiele wie The Twa Sisters, The Cruel Mother, die nordisch erhaltenen Refrains u. a. beweisen immerhin, daß eine direkte Übernahme skandinavischer Balladen zum mindesten daneben bestanden hat.

Was das Milieu anbelangt, aus dem die Balladen hervorgegangen sind, so läßt die häufige Einführung von Prinzen und Prinzessinnen, Königen, Lords usw. nicht darauf schließen, daß die Ballade aus höfischen Kreisen hervorgegangen ist. Vieles in der Theorie vom Wesen der Volksdichtung würde dem sogar direkt widersprechen. Vielmehr werden sich jene Züge, wie schon ausgeführt wurde, aus der naiven Freude an märchenhaftem Reichtum und orientalisch-bunten Farben erklären. Auch mögen für verschiedene Gruppen von Balladen verschiedene, auch zeitlich auseinandergehende Gesellschaftsmilieus anzunehmen sein.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Balladen ist mit allen bisherigen Problemen eng verwoben. Vor das Jahr 1000 sind selbst die ersten Anfänge auf keinen Fall zu setzen. Der Geist germanischen Gefolgschaftswesens spricht nicht mehr aus den Balladen; in den Tagen des Beowulfepos oder selbst noch des Rolandsliedes haben sie keine innere Berechtigung. Auch weist die soziale Stellung der Frau, wie sie in den Balladen zum Ausdruck kommt, auf einen späteren Zeitpunkt hin. Endlich macht die metrische Form mit dem Prinzip des Endreims eine solche Annahme geradezu unmöglich. So bleibt nur der, im Vergleich zu der schier unvergänglich währenden schöpferischen Kraft der Volksdichtung verschwindend kleine Spielraum von ein bis zwei Jahrhunderten nach dem ersten christlichen Jahrtausend als Entstehungszeit der Ballade. Das Problem, aus welchen Bedingungen heraus das Phänomen einer neuen Woge der Volksdichtung im Mittelalter herzuleiten ist, bleibt jedoch nicht nur für Schottland, sondern auch für die andern europäischen Länder noch immer ungelöst.

Für unsere Geisterballaden steht also fest, daß in bezug auf die erste Etappe der Strom germanischer Tradition, der für die schottisch-englischen Balladen in Betracht kommt, durch die Vermittlung der skandinavischen Länder — und nicht etwa der angelsächsischen Eroberer — nach den britischen

Inseln gedrungen ist. Für diese erste weit fernere Etappe sind also die Verhältnisse besser zu durchschauen als für die zweite. Denn über den Vorgang, wie und wo sich diese Stoffe in Balladenform gestalteten, herrscht noch tiefstes Dunkel. Es muß noch unentschieden bleiben, ob die Stoffe als fertige Balladen weitergewandert oder kurz vor deren Entstehung, die nach bisher unerklärten Kräften und unerforschten historischen Bedingungen in beiden Ländern gleichzeitig und parallel erfolgt sein könnte, überliefert worden sind.

Gerade unsere Geisterballaden zeigen in hohem Maße dieses Schwanken, das in der Geschichte der Literatur stets die Grenzperioden verschiedener Erscheinungen charakterisiert. Für die ersten beiden Balladen waren wir als wahrscheinlichste Deutung aller maßgebenden Momente zu der komplizierten Hypothese gekommen, daß der Stoff auf britischem Boden von Skandinaviern, vermutlich Dänen, zur Ballade gestaltet wurde. Die Verhältnisse der dritten Ballade, Fair Margaret and Sweet William, dagegen würden der Annahme am nächsten kommen, daß die in ihrer Tradition enthaltenen Stoffe schon kurz vor dem Auftauchen der Balladenform nach Schottland gekommen und erst hier zusammengeschweißt sind. The Twa Sisters und The Cruel Mother andrerseits sprechen mehr dafür, daß sie als fertige Balladen weitergetragen worden sind. The Wife of Usher's Well mag ein heimischer Stoff sein, der mit der aufbrandenden Woge der Balladenpoesie emporgehoben und zu einem selten schönen Gebilde gestaltet wurde. Proud Lady Margaret kennzeichnet bereits den Niedergang; es ist ein Konglomerat aus traditionellen Motiven und heimischen Zutaten.

Die übrigen Balladen, VII—IX, sind die letzten aufrollenden Wellenschläge der verebbenden Bewegung. Sie gehören ausschließlich dem späteren Teil der dritten Etappe an. Mit keiner Faser reichen sie bis in heidnisch-germanische Tradition, sondern sind ganz auf dem Boden christlich-katholischer Weltanschauung erwachsen. Bei dieser Gelegenheit mag noch besonders darauf aufmerksam gemacht werden, daß jener Übergang von heidnischer zu katholischer Weltanschauung sich in keinem einzigen Fall etwa innerhalb verschiedener Versionen derselben Geisterballade zeigt. Eine unüberbrückte Kluft scheidet die alten heidnisch-germanischen Balladen, die mit ihrem Stoff schon der ersten Etappe angehören, und die christlichen, die frühestens mit der zweiten Etappe, meistens aber an einem früheren oder späteren Punkt der dritten Etappe einsetzen. Daß sich dieselbe Kluft in den Weltanschauungen offenbart, ist selbstverständlich; aus diesem Moment aber resultiert schließlich auch mit Not-

wendigkeit der Gegensatz zwischen Stil und Komposition der ersten und der zweiten Gruppe, der an seiner Stelle ebenfalls eingehend behandelt wurde.

Starke Anregungen sind naturgemäß von der ersten Gruppe auf die weitere Volksballadendichtung ausgegangen, wie die Behandlung der Einflußsphären zeigen sollte (vgl. Proud Lady Margaret, Willie's Fatal Visit u. a.). Aber nicht nur die Volksdichtung ist von ihnen befruchtet worden, sondern auch die Kunstdichtung. Ja schließlich hat die schottisch-englische Volksballadendichtung in ihrer Gesamtheit noch eine gewaltige Anregung ausgeübt, indem sie nicht nur im britischen Reiche, sondern auch auf dem Kontinent, besonders in Deutschland, die romantische Bewegung mächtig förderte und rückwirkend das echte Empfinden für die Volksdichtung wieder zum Leben erweckte, nachdem der Geist der Renaissance, des Klassizismus und der Aufklärung dieselbe jahrhundertelang geknebelt und niedergedrückt hatte. Von Percys Reliques ging in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Wiedererweckung der Volkspoesie in England und Deutschland aus. Unter ihrem Einfluß trieb auch die Kunstpoesie herrliche Blüten. In England und Schottland führte sie zum Balladenepos, in Deutschland zu den Meisterwerken der Kunstballaden unserer klassischen Zeit.

Walter Scott, der durch seine eigene Sammlung, die 'Minstrelsy of the Scottish Border' vom Jahre 1802/03, mit dem Blick des kongenialen Dichters tief in die Werkstatt der Volksdichtung hineingeschaut hatte, verfaßte unter der unmittelbaren Anregung seiner Sammeltätigkeit im Jahre 1805 sein Balladenepos 'The Lay of the Last Minstrel', dem bis zum Jahre 1810 'Marmion' und 'The Lady of the Lake' folgten. Schon einige Jahre vorher war in Wordsworth's 'Lyrical Ballads' vom Jahre 1797 das Balladenepos 'The Ancient Mariner' von Coleridge erschienen, mit dem dieser der Kunstballade bereits neue Wege gewiesen hatte. Bis 1800 erschien dann ferner sein unvollendet gebliebenes Epos 'Christabel', das in denselben Bahnen ging. Erst Byrons noch unreife, klassizistische Opposition mit seiner polemisierenden Satire 'English Bards and Scotch Reviewers' hemmte den Strom dieser Entwicklung, die vielleicht zu noch viel herrlicheren Blüten hätte führen können. Sein aufsteigender Stern lenkte die englische Kunstdichtung mit der Kraft des Genies in neue Bahnen, aus denen sie nicht den Weg zu jenen früheren Ansätzen zurückzufinden vermochte.

Ausgehend von den 'Reliques' hatte in Deutschland Herder die Wege geebnet für den Siegeszug der Volksdichtung, der dann zu den Volksliedsammlungen der Arnim und Brentano

sowie Uhlands und anderer, zu der Märchensammlung der Gebrüder Grimm und mancher ähnlichen Großtat führte. Andrerseits war Bürgers „Lenore“ bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mehrmals, u. a. von Scott, ins Englische übersetzt, ebenso andere deutsche Balladen. Hinüber und herüber wogten die Anregungen und führten schließlich zur höchsten Blüte in der Kunstballade, die jetzt in Deutschland als völlig neue Literaturgattung in die Erscheinung tritt. Bürger, Goethe, Schiller, Uhland u. a. haben hier unvergängliche Meisterwerke geschaffen.

Und wieder kehrt man jetzt von jenen Höhen zu dem Ausgangspunkt zurück. Eine ganz neue und doch ewig alte Bewegung tritt wieder seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert immer deutlicher zutage: die unmittelbare Freude an den alten Volksliedern und Balladen. Vielleicht ist es einstweilen noch in erster Linie der Kontrast zu diesem Ausdruck einer einheitlichen, starken und urwüchsigen Weltanschauung einfachster Naturen, der den komplizierten, von einer tausendfach verzweigten und zerfaserten Kultur durchsetzten modernen Menschen unwiderstehlich anzieht. Beachtet man jedoch, wie diese Freude an altem, festgewurzeltem, bodenständigem Volksgut immer weitere Kreise zieht, so darf man wohl berechtigte Hoffnung hegen, daß die innerste, ewig gleiche und ewig sich verjüngende Natur des Menschen auch im 20. Jahrhundert noch einmal mit alter unbezwingbarer Schöpferkraft unter der Decke moderner Kultur hervorbricht. Auch wir können aus innerster Überzeugung den Optimismus teilen, wie ihn einer der aufs feinste für das innerste Wesen der Volksdichtung abgestimmten Kenner derselben hegt[1]) und wie er nicht zuletzt aus der echten Volksdichtung selbst hervorleuchtet. Wenn nicht alle Zeichen trügen, hat, wie in den Tagen der Romantik, die Volksdichtung auch jetzt wieder einen neuen Siegeszug begonnen.

---

[1]) Otto Böckel a. a. O. S. 422 ff.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Am 28. April 1890 wurde ich, Konrad Ehrke, evangelischer Konfession und preußischer Staatsangehörigkeit, als Sohn des inzwischen verstorbenen Rechnungsrats Hermann Ehrke in Berlin geboren. Nachdem ich Ostern 1909 das Abiturium am Dorotheenstädtischen Realgymnasium zu Berlin bestanden hatte, ließ ich mich an der Berliner Universität immatrikulieren, um Englisch, Französisch und Deutsch zu studieren. Im Sommer 1908 hatte ich eine Studienreise nach Frankreich gemacht und an dem Ferienkurs der Alliance française in St. Valéry-en-Caux in der Normandie teilgenommen. Die akademischen Ferien des Sommers 1911 verbrachte ich in Schottland und England und besuchte während des Monats August den Ferienkurs in Edinburg. Mit dem Sommersemester 1912 setzte ich meine Studien an der Universität Marburg fort, um mich der Abfassung meiner Dissertation zu widmen. Das Examen rigorosum bestand ich am 3. Dezember 1913. Seitdem bereite ich mich an der gleichen Universität für die Staatsprüfung vor.

Meine akademischen Lehrer waren folgende Herren Professoren und Dozenten: in Berlin: Brandl, Breysig, Delmer, Ebeling, Haguenin, Lasson, R. M. Meyer, Morf, Münch, Pariselle, Rambeau, Riehl, Roediger, Roethe, E. Schmidt, Stumpf, v. Wilamowitz-Möllendorff, Wölfflin; in Marburg: Elster, Glover, Misch, Mouillet, Natorp, St. James, Viëtor, Vogt, Wechßler, Wrede.

Allen meinen verehrten Lehrern, insbesondere Herrn Prof. Dr. W. Viëtor, sage ich herzlichen Dank.